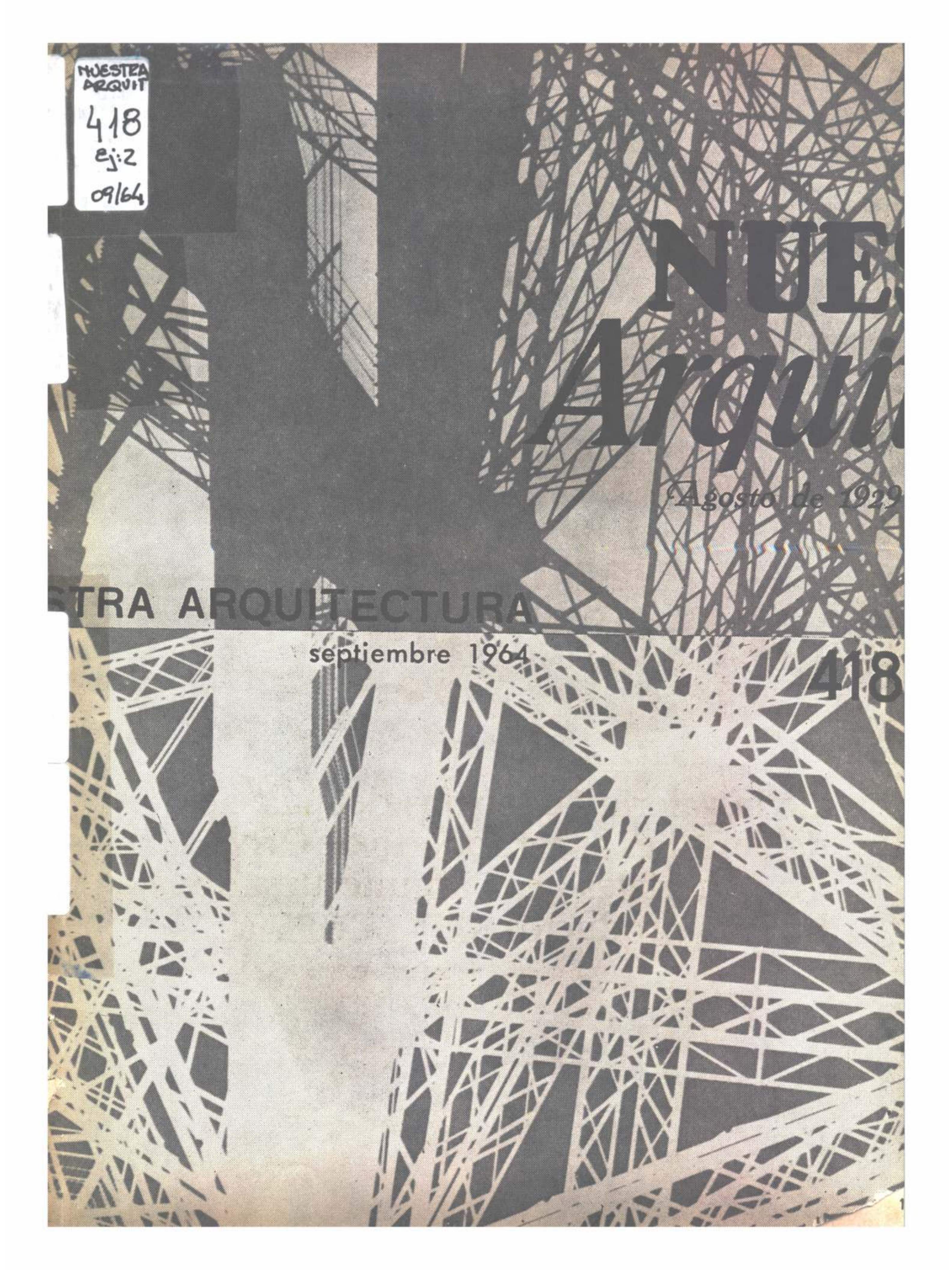
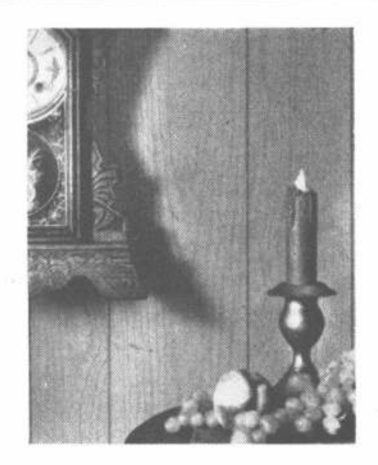

NUE
Arqui
Agosto de 1929
TRA ARQUITECTURA
septiembre 1964
418



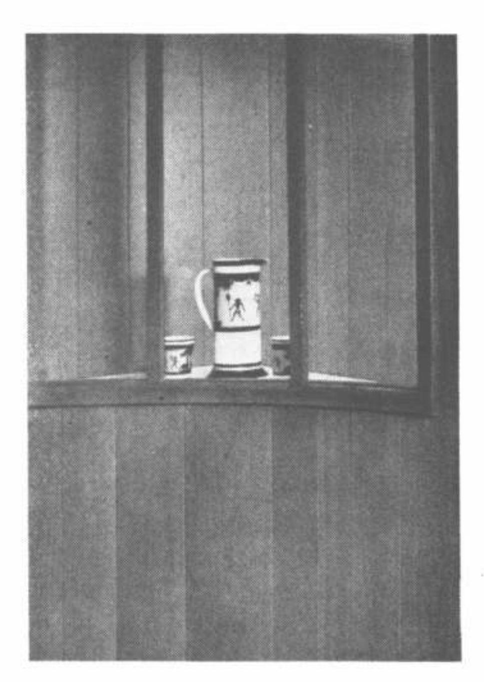
A LA VANGUARDIA DE LOS REVESTIMIENTOS DE MADERA

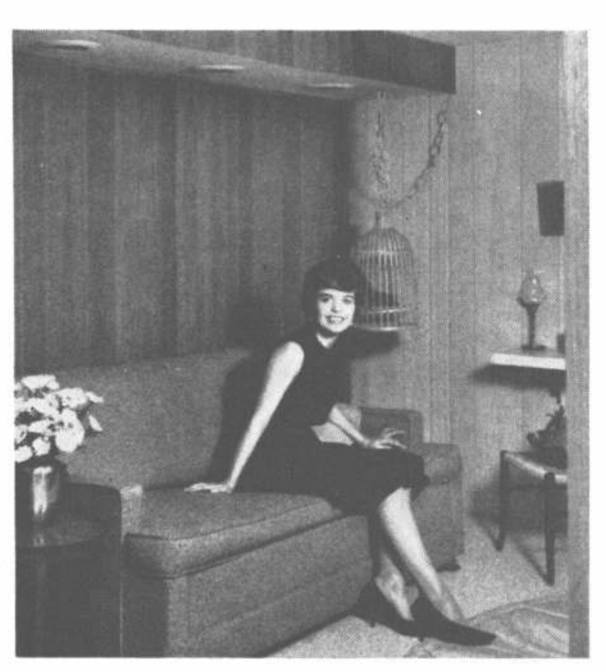


paneles MASONITE

para paredes que permanecen hermosas

Ahora Ud. puede conseguir calor de hogar y belleza en paredes forradas con paneles de madera sin las preocupaciones de mantención. Los paneles Masonite conservan su aspecto hermoso, no se parten, no se resquiebran ni se marcan; son resistentes a golpes y roces.
Se limpian facilmente: para eso es necesario solamente limpiar su superficie dura y lisa con un paño húmedo.
Masonite es muy fácil para instalar pues está completamente terminado en fábrica; desde el momento en que se terminó de clavar o pegar los paneles Masonite, el trabajo también se terminó. No se necesitan tintas ni lustres ni acabados finales.
Elija entre nueve ricos tonos de colores Masonite, nogal, pecana, olmo, teca, nogal marta, nogal claro, nogal oscuro, cereza natural, cereza color miel.
Visítenos o escríbanos para obtener informes completos sobre Masonite el panelaje que cubre sus paredes con belleza duradera



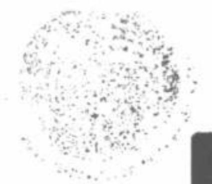


DISTRIBUIDOR GENERAL PARA LA REPUBLICA ARGENTINA

BERTINI & CIA.

AVENIDA DIRECTORIO 233/35 - TEL. 90-6376 y 3293 - BUENOS AIRES

ZONAS DISPONIBLES PARA AGENTES

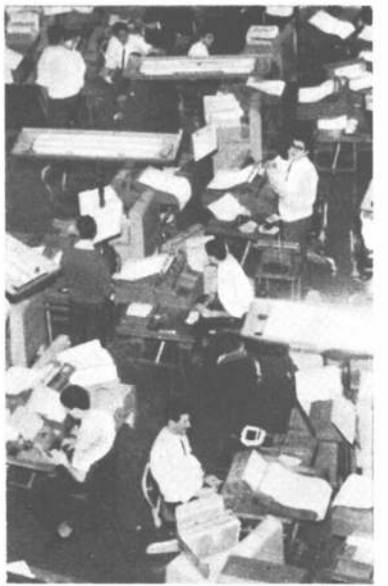




BANCO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES











MODERNO EN TODO ASPECTO

Así es el Banco de la Provincia de Buenos Aires. Moderno en su exterior y en su interior. Un amplio edificio, adecuado a las exigencias que imponen las operaciones bancarias y la utilización de nuevos equipos electrónicos aplicados a sus sistemas operativos, señalan la permanente inquietud de la institución de crédito más antigua del país en ser también la más moderna, para brindar al público los mejores servicios con el máximo de comodidad, rapidez y seguridad.

Hace 4 años inauguramos STILKA,
nuestra casa de Libertad 1034.

Ahora - en Libertad 1258 - hemos
iniciado una actividad distinta.

Nuestra nueva empresa
se llama STILKA BURÓ.

STILKA BURÓ diseña y produce
una línea completa de muebles,
particiones,
instalaciones y accesorios
para ejecutivos y oficinas.

STILKA BURÓ
asesora integralmente
en todos los problemas específicos
del equipamiento de empresas,
desde el proyecto
o remodelación de oficinas,
hasta su decoración,
estudiando los mínimos detalles
que contribuyen
a crear un ambiente adecuado.

STILKA BURÓ

amueblamiento para ejecutivos y oficinas

Libertad 1258 - 1er. p. - Tel. 42-7195 - Buenos Aires



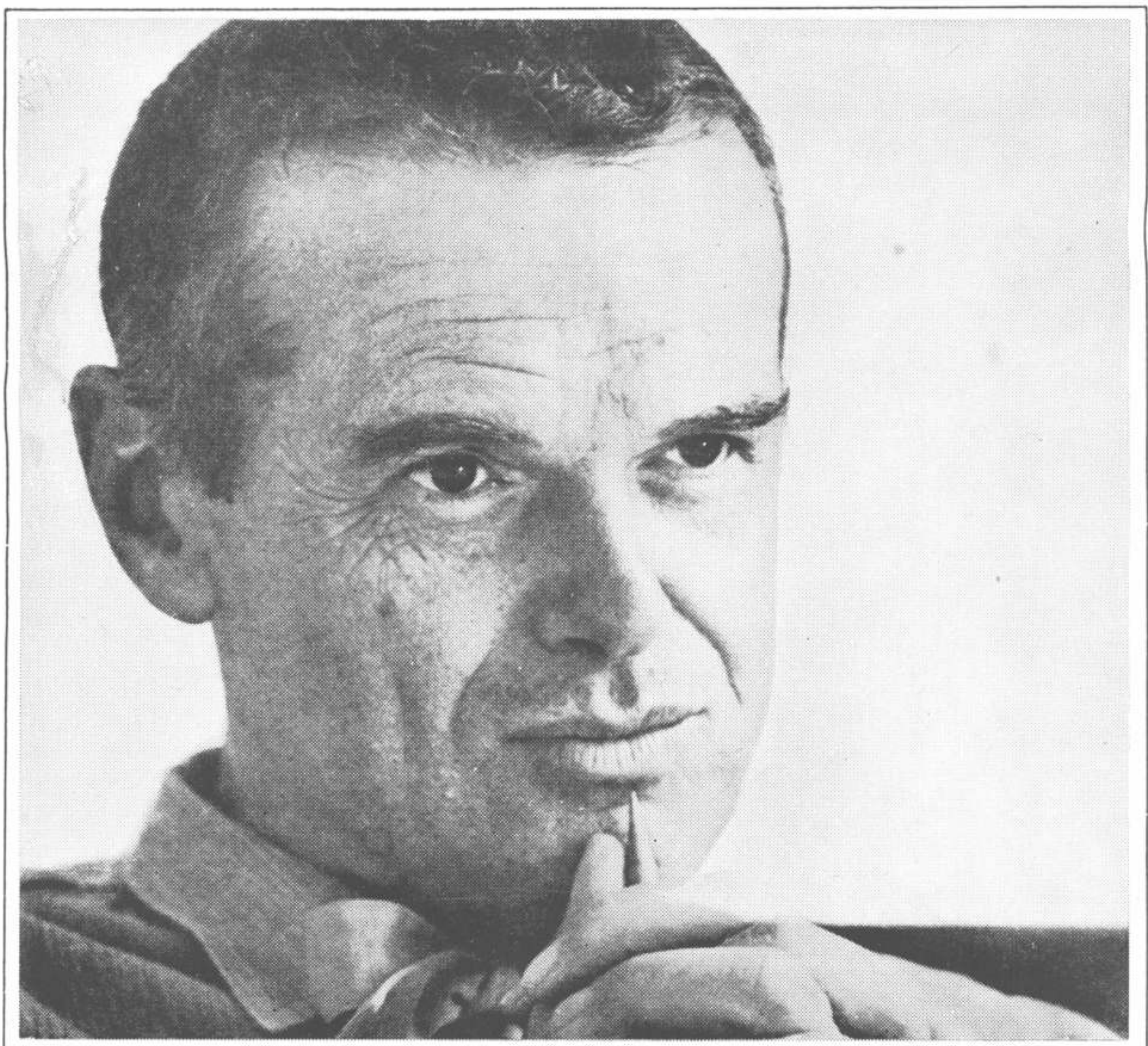
...en Gaucín, Andalucía, España.



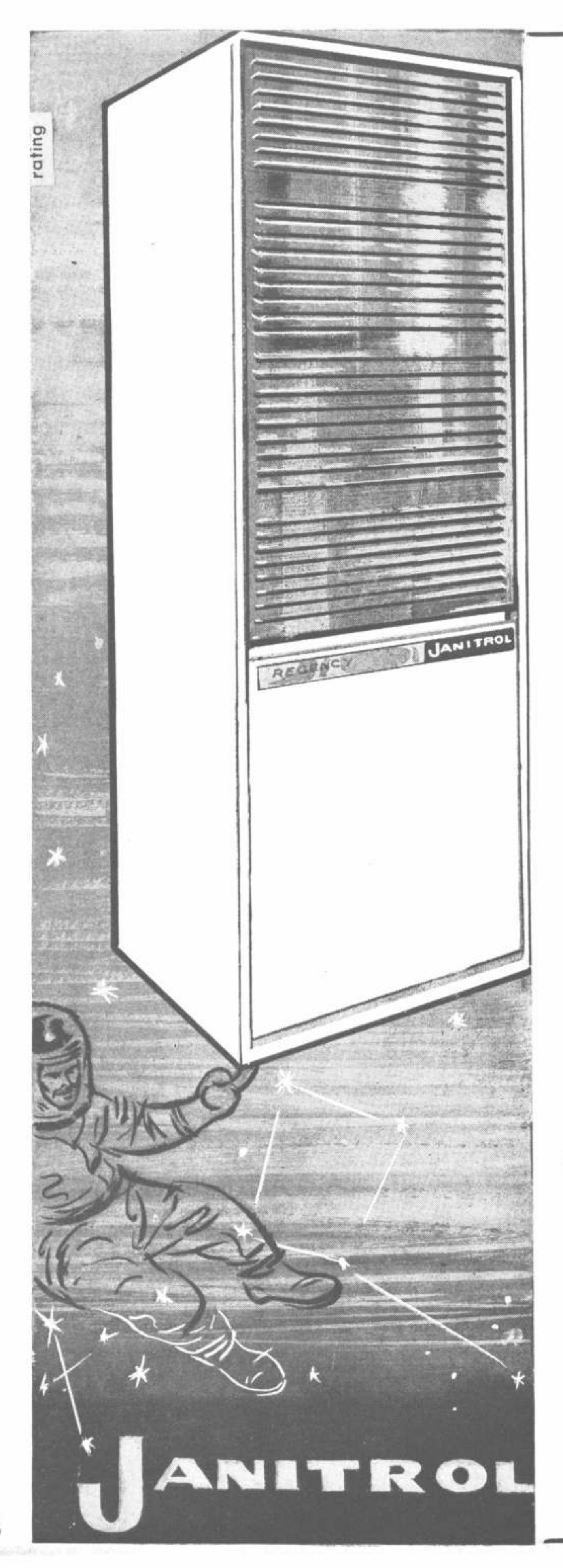








medium



en la era espacial...

. . . en 1966, el 84 % de la calefacción en la Argentina se hará por aire caliente a gas! Aproveche desde ahora estas ventajas con los equipos JANITROL para 1964.

Es el único sistema que le suministra aire acondicionado con:

- **La temperatura deseada**
- **Deshumectación**
- **Filtrado**
- **Distribución forzada equilibrada**
- **Libre de olores**

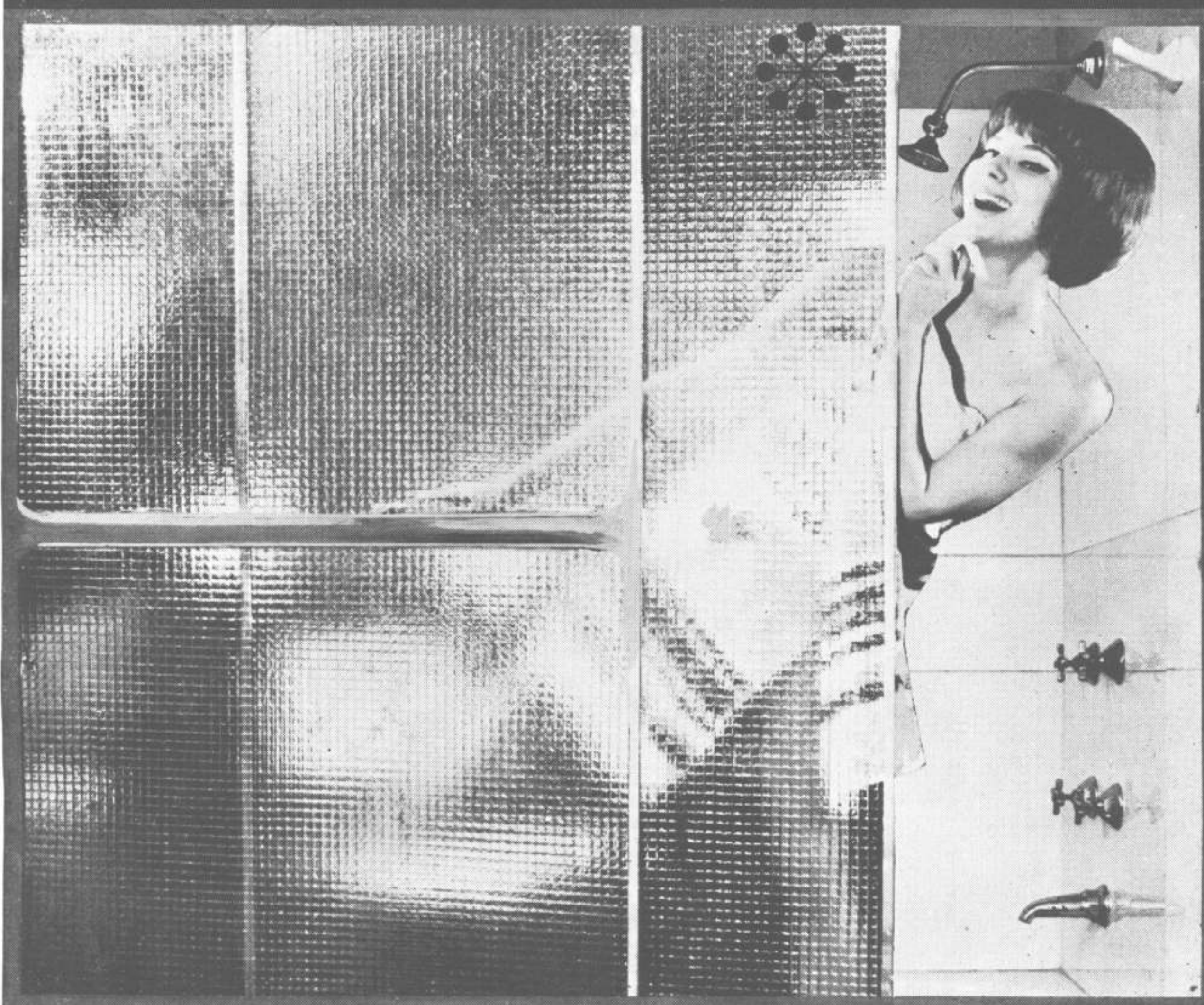
Al más bajo precio de adquisición y funcionamiento

THERMAIRE S.A.

Paraná 489 – 5º piso
T. E. 49-7178 - Bs. Aires

CALEFACTORES POR AIRE ACONDICIONADO

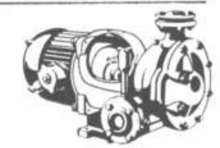
Equipos desde $ 33.000 y desde $ 76.100



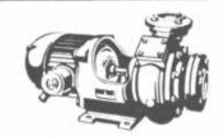
para cada necesidad de agua hay una electrobomba centrífuga

Marelli

para elevación de agua: Instalaciones en edificios de departamentos y aplicaciones domiciliarias.

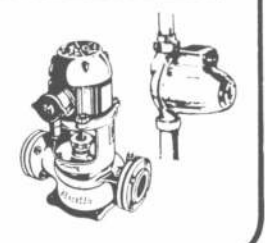


para servicios sanitarios: Instalaciones sanitarias, elevación de líquidos cloacales y desagote de patios y calderas. Horizontales y verticales.



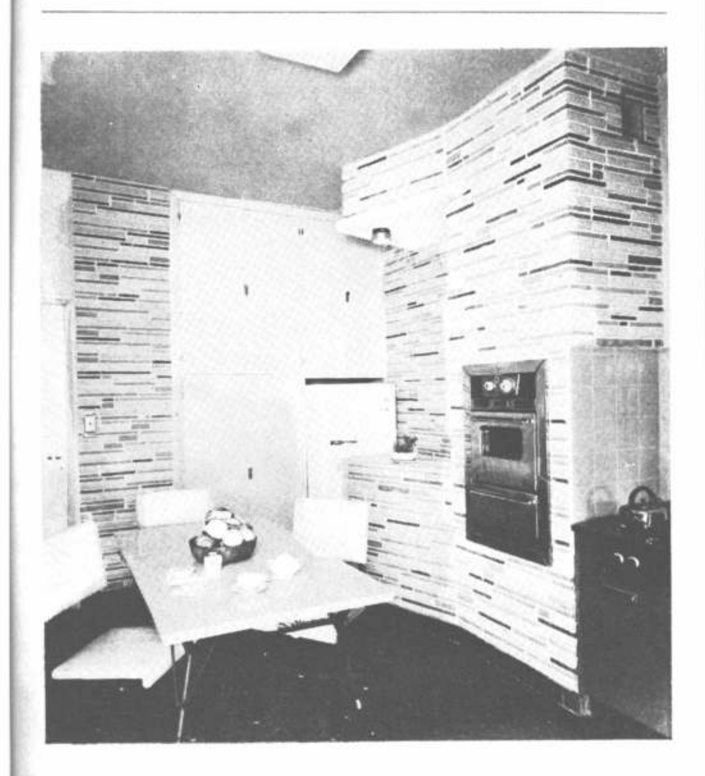
para calefacción: Instalaciones centrales o individuales.





MAQUINAS ELECTRICAS DE CALIDAD

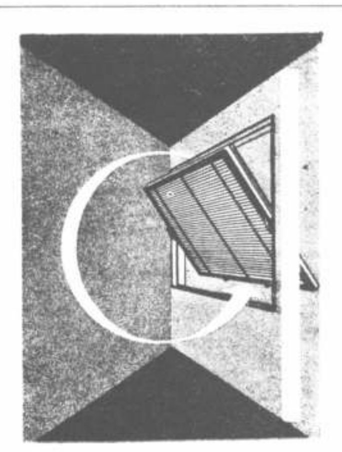
AV. L. N. ALEM 673 - T. E. 32-6551/4 - BS. AS.





revestimientos
piedra rústica
frentes de chimenea
laja americana
leño gas
estufas a gas

constitución 1392 **teléfono 23 - 6374**





sculponia
Argentina S.A.

VENTANAS PANORAMICAS TERMO ACUSTICAS

Obras en ejecución.



Confort

Belleza de líneas

Fácil mantenimiento

Edificio Mirafiore (complejo industrial Fiat). Cerrito y Viamonte. Buenos Aires.



Edificio Secretaría de Aeronáutica Av. Maipú 2, Puerto Nuevo Buenos Aires

CARPINTERIA DE ALUMINIO PULIDO Y ANODIZADO

- Ventanas y puertas panorámicas termo-acústicas de doble vidrio.
- Ventanas y puertas corredizas.
- Frentes integrales (Curtain Wall).
- Tabiques modulares combinados.
- Pasamanos y barandas.

COMPLEMENTOS PARA OBRAS CONTRATADAS

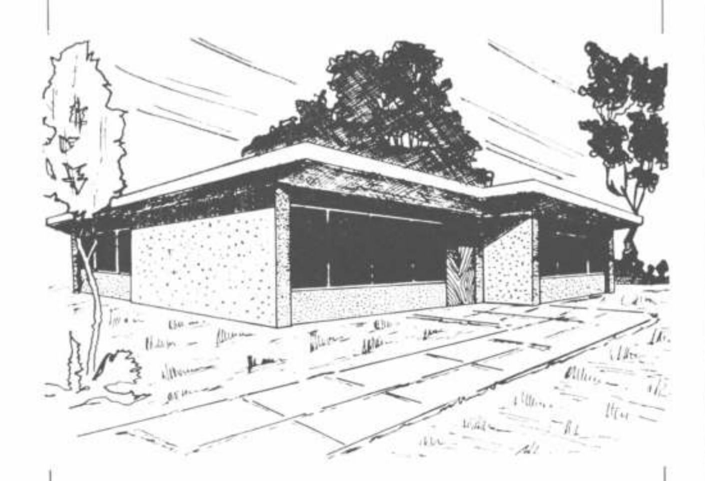
- Carpintería de hierro.
- Puertas y ventanas de acero inoxidable.

ADMINISTRACION Y VENTAS:

COCHABAMBA 3260/80 **T. E. 93-9315/9448**

Licencia exclusiva para Latinoamérica de Sculponia Italiana

PLASVARIV



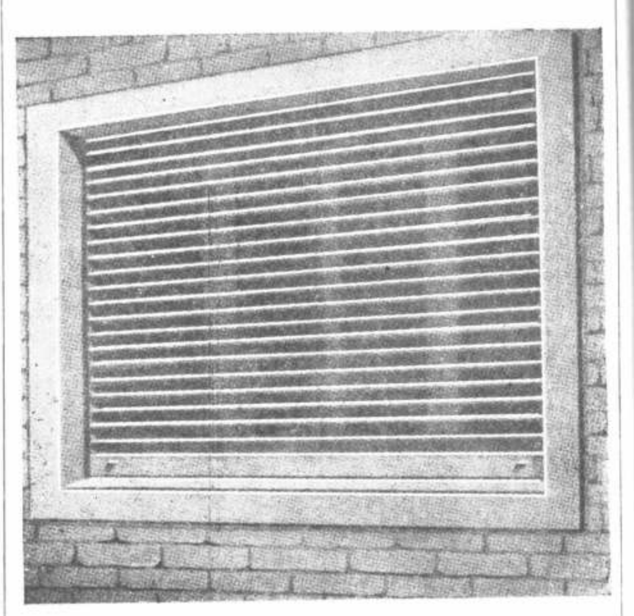
TECHADOS PLASTICOS adaptables a cualquier superficie: losas, terrazas, azoteas, bovedillas, cubiertas de chapas galvanizadas, aluminio, fibrocemento, vidrios, tejas, etc.

CONTRA TODA HUMEDAD, APLICABLE EN CUALQUIER PARTE, DURA TODA LA VIDA. APLICADO COMO REVOQUE SOBRE MAMPOSTERIA DE CUALQUIER TIPO, SU COMPORTAMIENTO POSTERIOR Y SU COEFICIENTE DE APORTE SUPERA HOLGADAMENTE A CUALQUIER TIPO DE REVOQUE TRADICIONAL.



SAN MARTIN 439, piso 13 **T. E. 46-0391**
RIVADAVIA 2207, piso 1º
Capital

PERSIANAS ENROLLABLES DE ALUMINIO



LIVIANAS, SILENCIOSAS, REGULABLES

IRIARTE Hnos.

S. A. I. C. I.

MONTES DE OCA 1461 T. E. 21-0251 y 1697 BS. AIRES

esquina del arquitecto

DESDE 1946 AL SERVICIO DEL PROFESIONAL

LIBRERIA  **ONCENTRA**

Viamonte 541 Buenos Aires T. E. 31-5765

EL MAYOR SURTIDO EN LIBROS DE

ARQUITECTURA
URBANISMO
DECORACION

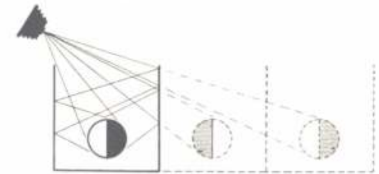
SUSCRIPCIONES A REVISTAS
GARANTIZAMOS LA ENTREGA

PILKINGTON está a la vanguardi

con la invenció

En la prueba más rigurosa para el vidrio —un espejo— el Float Glass demuestra ser el vidrio más fino del mundo.

No existe una prueba más minuciosa para un vidrio que convertirlo en un espejo y reflejar un objeto varias veces en él. Ya no hay duda acerca del vidrio que produce hoy el más fino y más fiel de los espejos. Es el Float Glass, inventado y desarrollado por Pilkington.



El vidrio Pilkington está hecho o procesado en plantas modernas en nueve países y cada producto está respaldado por uno de los más grandes laboratorios de la industria del vidrio, que trabaja en control de calidad y en investigación y desarrollo. La investigación y desarrollo de Pilkington ha producido el Float Glass, cuya nueva claridad y brillo torna anticuado al cristal en edificios modernos, en la fabricación de espejos y en la producción de vidrios de seguridad.
Exija Pilkington cuando quiera el vidrio más fino.

PARA EDIFICIOS MODERNOS EXIJA CRISTALES Y

en la fabricación del vidrio

del Float Glass



La línea mejor del mundo
El vidrio de última hora para cada necesidad de la construcción:

Float - Cristal pulido - Vidrio común - Vidrio fantasía - Armado - Absorbente de calor - "Vitrolite" - Puertas "Armourplate" y "Armourcast" - Vidrios de color para revestimiento - Claraboyas - Ladrillos de vidrio - Unidades dobles de vidrio "Insulight" - Vidrio de reflexión difusa - Persianas venecianas de vidrio.

El Agente de Pilkington en la Argentina
Los servicios de Pilkington en la Argentina están a cargo del señor R. Greenall, de Pilkington Brothers Ltd., a quien se puede solicitar cualquier información referente al uso de vidrio, llamando a 40-4036 en Buenos Aires; o escribiendo a Pilkington Brothers Ltd., Callao 220, 2º piso, Buenos Aires. Los vidrios de Pilkington se obtienen fácilmente de los proveedores de vidrio de la Argentina.
Casa Matriz: Pilkington Brothers Ltd., St. Helens, Lancashire, Inglaterra.

Pedidos de literatura
Por cualquier literatura sobre todo tipo de vidrio de Pilkington, enviar este cupón a: Sr. R. Greenall, Pilkington Brothers Ltd., Avenida Callao 220, 2º piso, Buenos Aires.

ROGAMOS ENVIAR FOLLETO SOBRE ....

....

NOMBRE ....

DIRECCION ....

....

....
A

VIDRIOS DE PILKINGTON-INVENTORES DE FLOAT GLASS

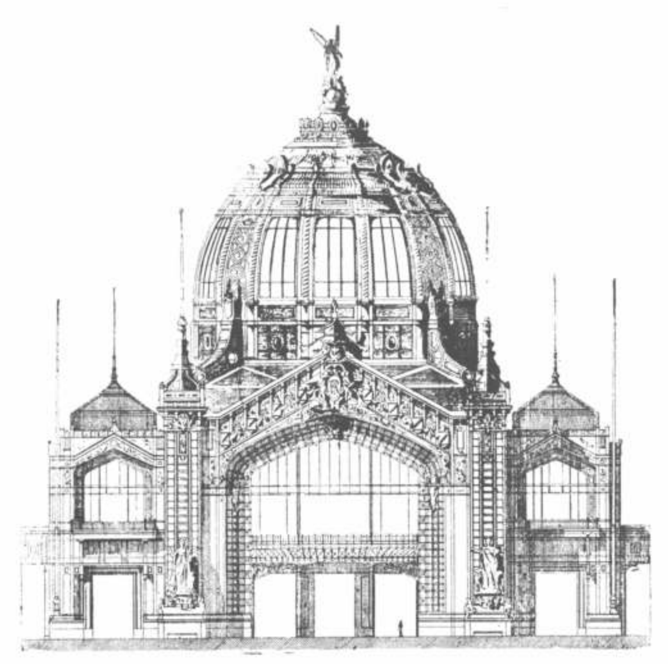


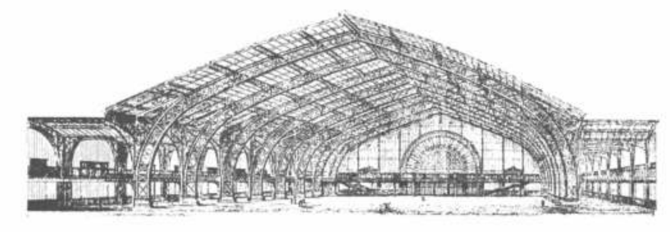
¿HABIA AMBIENTE PARA LA TORRE?



Café-restaurante de la Exposición de Barcelona.

Sala de las máquinas en la Exposición Universal de 1889.





Pabellón central de la Exposición Universal de 1889, obra del arquitecto M. Bouvard y del ingeniero M. Contamin.



Fachada del Gran Hotel Internacional en la Exposición Universal de Barcelona.

ES

CONFORT
DECORACION
PROTECCION
SOLUCION!



SUN-X —producto Du Pont— representado en 70 paises, es un baño plástico que se aplica por la cara interior de vidrieras y ventanas expuestas al sol y al reflejo. Se coloca en minutos para durar años.

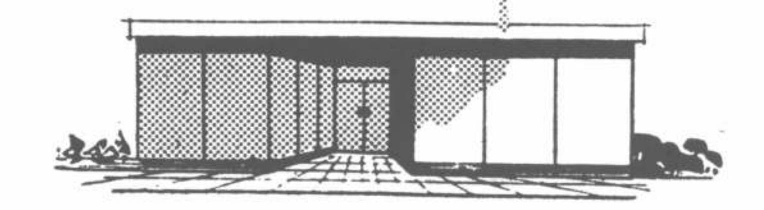
SUN-X —producto Du Pont— filtra los rayos infrarrojos (50%) y ultravioletas (98%) del sol, reduciendo el calor y evitando la decoloración.

SUN-X —producto Du Pont— brinda a la vez nuevos elementos decorativos. Viene en once colores transparentes y tres opacos, que en manos de constructores, arquitectos y decoradores dan vida, color y ritmo a las superficies vitreas.

SUN-X —producto Du Pont— es indispensable para mejorar el rendimiento de los acondicionadores de aire.

**SIN SUN-X
EL SOL PASA
Y QUEMA**

**CON SUN-X
EL SOL PASA
PERO NO QUEMA**





LLAMENOS Y ESTUDIAREMOS SU CASO

Sun-X ARGENTINA S.R.L.

Cangallo 537 T. E. 46 - 9150/4974 Buenos Aires

DUPERIAL

MAXIMA GARANTIA DE CALIDAD EN PLASTICOS

"Duperial" provee a la industria plástica nacional la mayor parte del tonelaje total de materia prima. Esta preferencia se basa en el comprobado mayor rendimiento y en la calidad inigualada de los plásticos "Duperial". Rendimiento y calidad obtenidos con los más modernos equipos, y con procesos de la mayor perfección técnica. Los plásticos "Duperial" integran la línea más completa, con el tipo exacto para cada necesidad industrial.

El único laboratorio técnico en Sudamérica dedicado exclusivamente a los plásticos.

Extraordinario auxiliar para todos los industriales plásticos, este laboratorio realiza una obra de invalorable utilidad. Sus técnicos brindan el más completo asesoramiento y la solución más adecuada para la obtención del máximo aprovechamiento y la mejor aplicación de todo tipo de plástico. Usted puede formular su consulta en cualquier momento.

ALKATHENE - Polietileno en grumos

FLOVIC - Lámina de copolímeros de PVC

DIAKON - Polimetacrilato de metilo en polvo y grumos

PERSPEX - Polimetacrilato de metilo en chapas, bloques y varillas

ASTERITE - Polimetacrilato de metilo en chapas, para formado por vacío

CORVIC - Policloruro de vinilo, resinas en polvo

MELINEX - Película de tereftalato de polietileno

FLUON - Politetrafluoroetileno en polvo y en dispersión

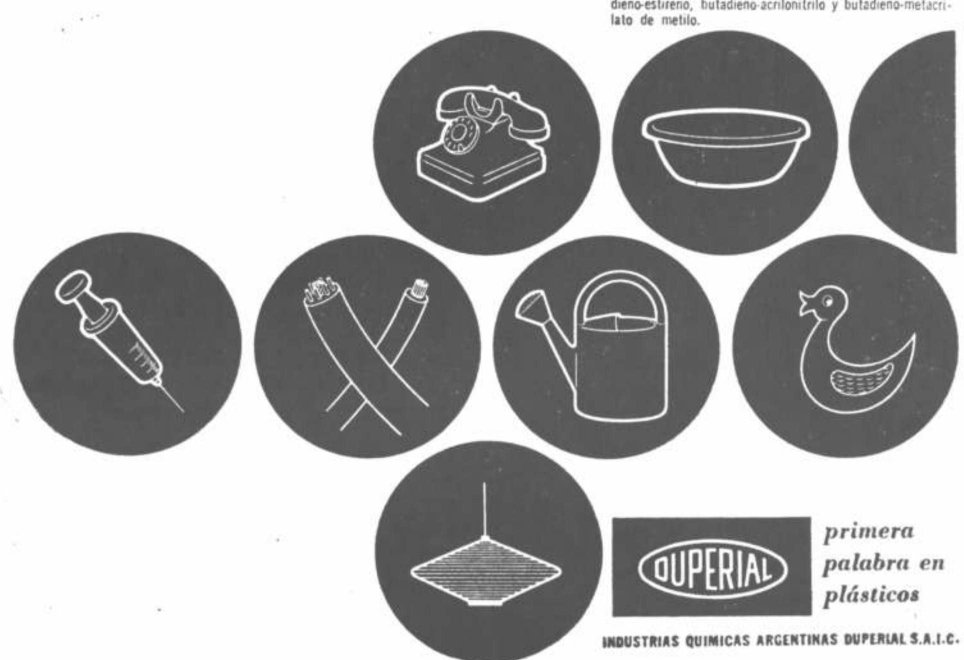
MARANYL - Nylon en grumos

WELVIC - Policloruro de vinilo en grumos

PROPATHENE - Polipropileno en grumos

DARVIC - Policloruro de vinilo en chapas rígidas

BUTAKON - Resinas, cauchos y látex a base de butadieno-estireno, butadieno-acrilonitrilo y butadieno-metacrilato de metilo.



INDUSTRIAS QUIMICAS ARGENTINAS DUPERIAL S.A.I.C.

septiembre 1964

418

Nuestra arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpora, s. r. l. —capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 778.757. Su primer número apareció en agosto de 1929 y fue su fundador Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, y Mauricio Repossini. Colaboradores permanentes: Juan Angel Casasco, Rafael Iglesia, Hernán Alvarez Forn y Federico Ortiz.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 95 pesos; suscripción anual, 950 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 10 dólares. En otros países: 16 dólares.

Este número especial cuesta 150 pesos en todo el país.

Dirección y administración en Sarmiento 643, Buenos Aires, teléfonos 45-1793 y 45-2575. Distribución en la ciudad de Buenos Aires, Arturo Apicella, Chile 527.

La dirección no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

nuestra arquitectura

nuestros treinta y cinco años

Con este número *na* celebra sus primeros treinta y cinco años de existencia. En sus páginas ha reflejado casi todo el curso que siguió la arquitectura argentina desde el fin de la década de los años veinte. En este renglón periodístico, mantenerse es ya un éxito, ratificado por la casi periódica desaparición de las revistas del mismo tema que, con una vocación ponderable, aparecen cada tanto tiempo en el mercado dispuestas a arrasar con todo. Y este ha sido (el de los reiterados fracasos de la competencia) uno de los factores más negativos de nuestra existencia anterior. Nos vino ocurriendo como al cine de barrio que no consigue nuclear a su alrededor un centro cinematográfico de jerarquía, que cree costumbre de ir hacia allí cuando se quiere ver cine. En los últimos años, parece que las cosas van cambiando. Es así que cumplimos nuestros 35 años de existencia acompañados por serias competidoras con las cuales se va creando un clima cultural apropiado para el desarrollo común. Esperamos que ese desarrollo futuro, responda también a un incremento de los valores arquitectónicos argentinos. El comienzo de ello lo hemos observado ya en los últimos tiempos.

diseño

Todo para el ejecutivo

Reportaje a Stilka Buró



Reportaje a Stilka Buró

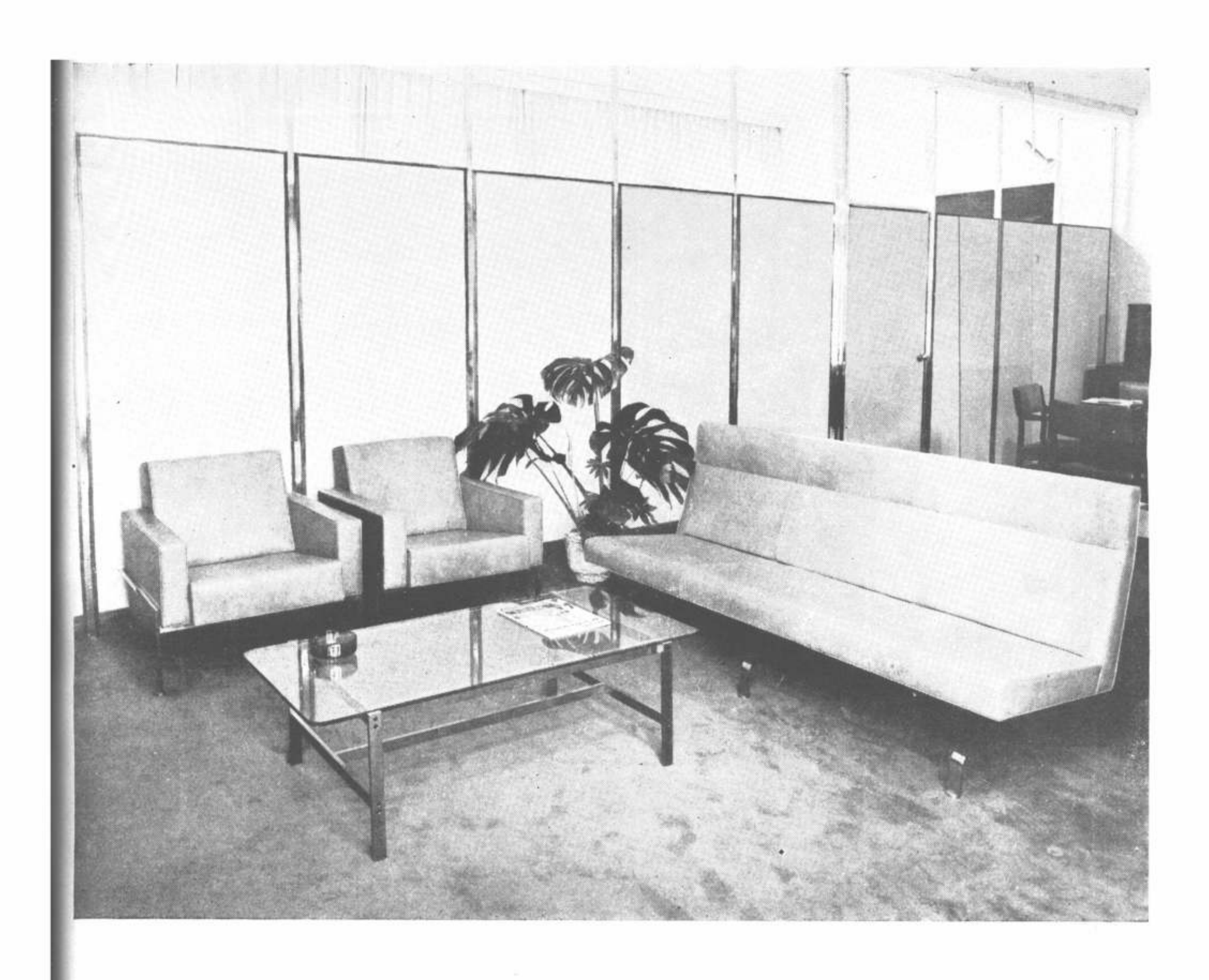
—Una empresa como esta no tiene antecedentes en ninguna parte. Si tuviera que clasificarla diría que es un estudio profesional combinado con una organización de venta de amoblamientos.

Esto dijo el arquitecto Reinaldo J. Leiro cuando quiso definir qué es Stilka Buró S. A. I. C. (capital 1.250.000 pesos), negocio casi indefinible que ha instalado en Libertad 1258 de Buenos Aires en sociedad con Celina Castro como socio principal (Leiro es presidente del directorio y Celina Castro es vicepresidente; el gerente de producción es Pincas Feingold). Stilka Buró está a pocas cuadras de Stilka S. R. L., el primer éxito de la sociedad Leiro-Castro (ver *na* 11/63), dedicado al diseño y venta de muebles y objetos para el hogar.

Stilka Buró nace a tiempo: cuando en Argentina se toma conciencia de que èxiste algo así como una nueva clase social que podría llamarse el mundo de los ejecutivos.

En Stilka Buró se hace todo para el ejecutivo; y todo lo que es previo a la puesta en marcha de una empresa (en la fiesta inaugural alguien dijo: "Se instala todo menos la secretaria"). En ese *todo* figura desde el edificio (incluyendo fábrica) hasta el diseño o suministro del cenicero y del papel con membrete. "Entre esos extremos —aclara Leiro— puede darse el caso de una empresa que solicite una línea exclusiva de muebles para sus oficinas; los haremos".

—La idea surgió cuando comprobamos que el aparentemente simple problema del amoblamiento viene ligado a problemas que no pueden ser resueltos por los rubros profesionales y comerciales existentes; por los rubros tradicionales. Faltaba el factor coordinación. Se podría decir que del simple diseño de muebles se llegó a la necesidad de



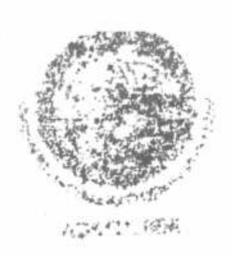
utilizar plenamente la experiencia profesional del arquitecto; y esto coincidió —continúa Leiro— con la necesidad creciente que tienen los arquitectos de dar a su profesión todas las ventajas de que participa la empresa en cuanto se refiere a organización y eficiencia.

La tarea de Stilka Buró se irá ampliando. Sin temor por las dificultades de la técnica, se llegará a aliviar a las empresas, incluso, de los problemas que creen los equipos de trabajo. Castro Leiro se han instalado en forma cabal, en pleno barrio norte, ocupando un primer piso de una vieja casa reformada. Stilka Buró, a diferencia de Stilka S. R. L. no da a la calle con vidrieras. Es un estudio profesional con sus típicas mesas de dibujo y un gran salón exposición contiguo que sirve también como secretaria y recibo.

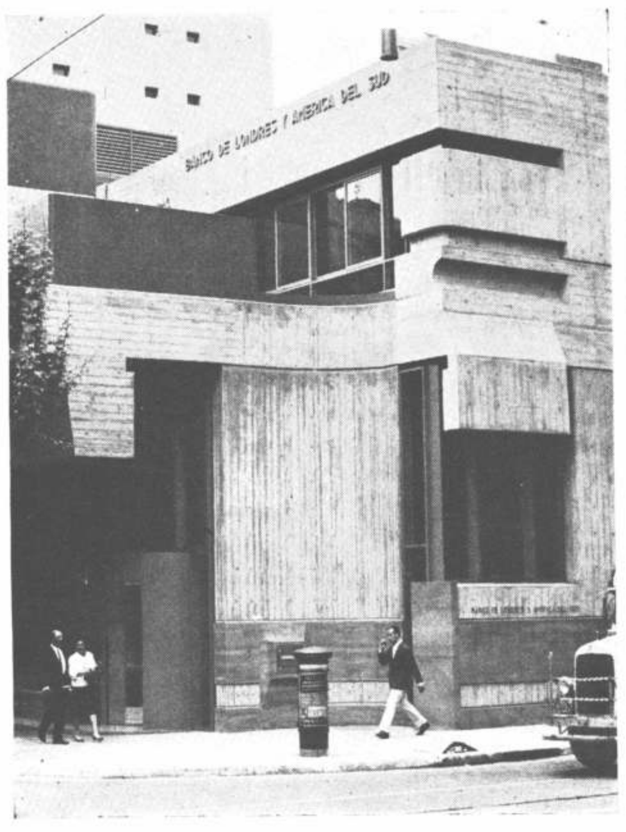
Leiro y Celina Castro tratan personalmente con los dirigentes de empresa los problemas que deben resolver. No se usan intermediarios por ninguno de los dos lados. "Se hacen reuniones hasta por un cuadro y, en general, el ejecutivo se comporta con sencillez, buscando lo práctico. Por nuestra parte, procuramos desentrañar el programa de necesidades dejando de lado la solución que suele sugerir el cliente. No obstante, la solución final es aceptada".

Las relaciones públicas son necesarias en este tipo de actividad, pero Leiro declara que hacen relaciones públicas muy técnicas tendientes a llegar, sin rodeos, a quienes tienen en sus manos la resolución de los problemas de la empresa. "No haré un tipo especial de vida social... de todos modos, no tendría tiempo".

La publicidad (Cicero Publicidad en su agencia) busca los medios para llegar a los ejecutivos y esos medios son muy eficientes por lo especializados.



arquitectura bancaria



Banco de Londres y América del Sur, sucursal de Junín y Santa Fe, en Buenos Aires, de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini y Clorindo Testa. Foto de William Fredes.

Una fuerte corriente tendiente a aceptar el diseño moderno en la arquitectura bancaria se produce a partir de 1945. Para ese entonces la arquitectura moderna se había afirmado; ya nadie ponía en duda sus proposiciones y medios.

Las barreras que lo limitaban al estilo clásico fueron rotas y la situación se hizo más fluida y receptiva hacia las formas contemporáneas de expresión. El cambio formal no respondió sólo a la necesidad de reactualizar la imagen, sino que también respondía a una transformación de función. Desde comienzos del siglo XX la banca privada comenzó a expandirse y el banco evolucionó del lugar destinado a guardar dinero, de la caja de ahorro, a la institución de crédito. Este cambio planteó una nueva relación con respecto al cliente y para satisfacer esta necesidad las viejas formas resultaban inadecuadas. Pero en el nuevo lenguaje no solo se descubrió una mejor posibilidad de satisfacer las nuevas demandas prácticas, una mayor eficacia y rendimiento, sino que también se vio en ellas un medio para atraer nuevos clientes, un medio promocional. El banco moderno no solo es útil sino que también vende.

Donde primero se produjo la transformación fue en los interiores; éstos se convirtieron en lugares confortables y elegantes; dejaron de ser experiencias aisladas y distintas dentro de la vida cotidiana.

El cambio exterior fue más dificultoso, debido a que el vocabulario que proponía el diseño moderno podía poner en crisis los significados tradicionales. Para ello, fue necesario que los viejos principios de seguridad y protección fueran reconsiderados a la luz de las nuevas circunstancias. El emplazamiento en calles con intensa circulación peatonal, permitió elaborar la teoría "de que un interior de banco a la vista del público constituía mucho mejor protección contra asaltantes que una multitud de columnas corintias y rejas de bronce" (1).

A partir de aquí, los sólidos muros, las puertas monumentales, las alegorías grandilocuentes que proponían un banco aislado e introvertido fueron reemplazados por superficies continuas encristaladas, buscando un diálogo directo y continuo entre el interior y el público anónimo de la calle. Los accesos se hicieron amplios, directos y fáciles, invitando a recorrer y a visitar. Los grandes halls abovedados se transformaron en ámbitos únicos, al cual confluyen los espacios públicos y privados de trabajo. Pagadores, público y personal administrativo eliminaron las viejas compartimentaciones, los espacios fijos, las rejas divisorias. El viejo concepto de evaluar las necesidades exactas para dar una solución estanca (teoría de la arquitectura de Guadet), fue desplazado por la adopción de partidos que permitiesen una adaptación continua a las variables circunstancias. El constante aumento de los negocios y la mecanización contable hicieron de la **flexibilidad** un punto de partida.

Sobre la base de este principio, Jörn Utzon, en el proyecto para el Banco Melli de Teheran, 1958 (2), adoptó el partido de una cubierta luminosa unificadora sin apoyos intermedios, perpendicular a las medianeras (ahí se encuentran concentrados todos los servicios), lo cual le permitió obtener un nivel completamente libre y flexible dedicado a los contactos y a la atención del público.

Pero el intento por adaptarse a las nuevas circunstancias y la creciente preocupación por satisfacer las comodidades del cliente, llevaron hasta la creación de un nuevo tipo de banco: "the drive in bank"; están dirigidos a la creciente población automovilística y actualmente se encuentran en vías de experimentación.

Todas las modificaciones enumeradas hasta aquí, se caracterizan por ser adecuaciones prácticas, por ser sólo hechos que hacen a la estructura funcional del edificio. El paso de una estética a otra no significó el cambio de ciertas premisas. Una de las constantes, es **la no economía de medios** para ejecutar y concebir. Esto obedece a que el diseño bancario no reconoce a la economía como principio, ya que las afirmaciones que debe hacer no son compatibles con lo

que el concepto de economía supone.

Si analizamos dentro de qué lenguaje se expresó comúnmente la arquitectura bancaria, veremos que lo hizo dentro de un racionalismo unificador y universalista, dentro de formas que afirmaron el humanismo del hombre capitalista.

De ahí la identidad de caracteres entre el banco moderno y el banco neoclásico. Ambos denotan aspiración a la claridad, a la medida y al orden; se busca la forma comprobable, la conexión casual, la fundamentación lógica. Ambos apuntan a lo corporalmente bello, sensible y viviente, a lo práctico, objetivo y anti-romántico. Cualquier aporte emocional está teñido de aspectos oscuros, incontrolados e inconcientes y, por lo tanto, se lo irradia.

Si volvemos a fijarnos en el proyecto para Teherán, podemos puntualizar, además de su cualidad funcional, la libertad imaginativa con que está concebido, el total desapego a cualquier canon estético previamente aceptado y verificado por el tema. Denota una efectiva y real predisposición al cambio dentro de la arquitectura bancaria.

La sofisticación (falsificación o adulteración de alguna cosa especialmente en punto a doctrina) es el común denominador de la mayoria de los bancos realizados durante los últimos años; y es igualmente válido para testimoniar los principios del capitalismo el banco sofisticado como el templete neogriego. Ninguno de los dos pone en duda su elocuente seguridad.

Pero si el medido clasicismo del siglo XIX se contentaba con afirmar cualidades como la permanencia, dignidad y universalidad, la nueva estética sofisticada intentó ir más allá de estas primeras cualidades; buscó reflejar la felicidad y el optimismo del hombre capitalista. Mostró un arte mundano, satisfecho de este mundo y del momento en que vive.

RAMON E. KICHIC

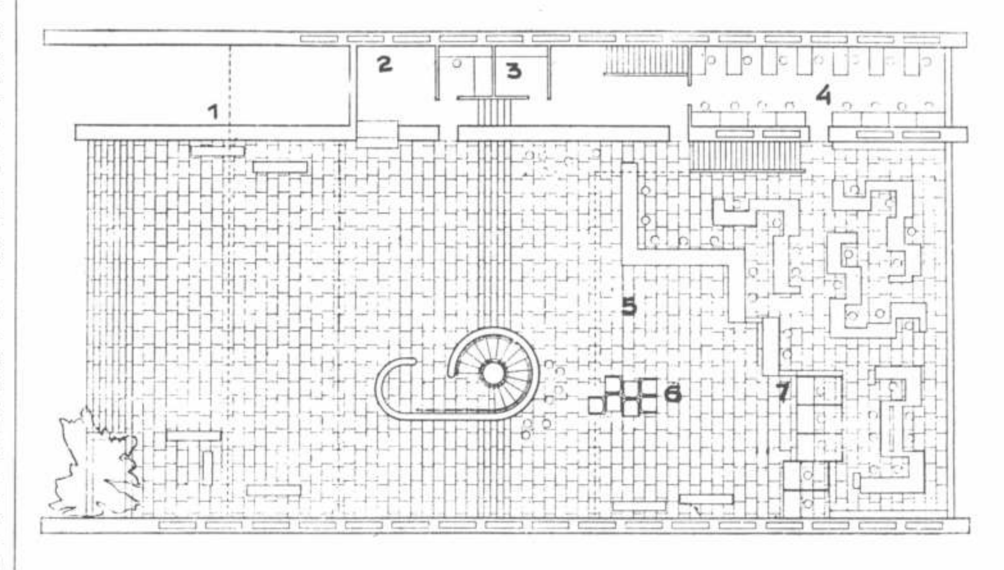
---

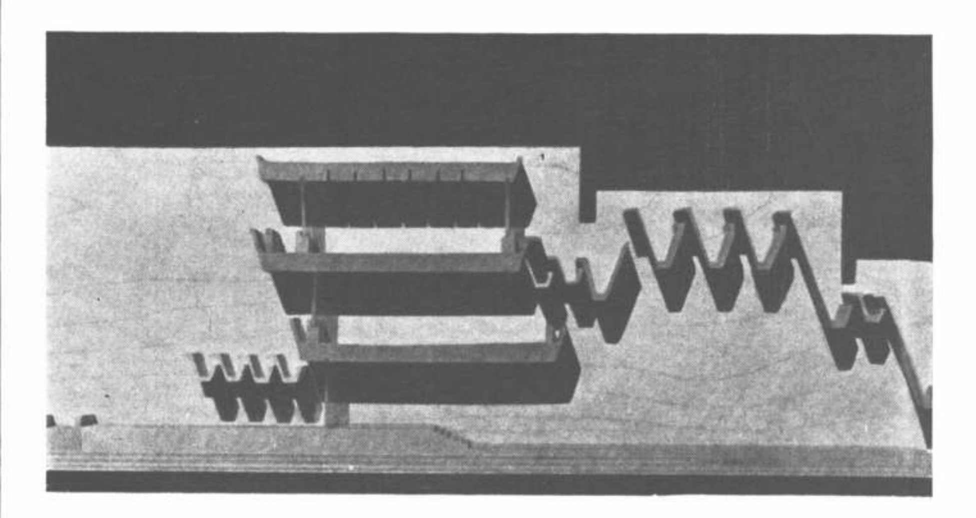
1. Lewis Munford, Frank Lloyd Wright y otros escritos, Infinito, Buenos Aires, 1959.

2. Ver Zodiac 5.

Banco Melli de Teherán, Persia, realizado por el arq. Jörn Utzon.

1, rampa hacia el subsuelo; 2, sala de guardia; 3, cocina; 4, contabilidad, 5, expedición; 6, pupitres; 7, cajas. Fuera de escala.





9 bancos

Arquitectos: Martha Levisman y Gerardo Clusellas. Colaboradores: Alfredo Nacht. Asesor: arquitecto J. J. Solsona. Asesores especializados: ingenieros Carlos Terrile e I. Lazlo. Comitente: Bank of America. Ubicación: Maipú 240, Bs. Aires.

Superficie cubierta. 2.200 metros cuadrados reformados en un edificio existente.

Costos total y unitario. 15 millones y 6.818.

Fecha de terminación. Octubre de 1960.

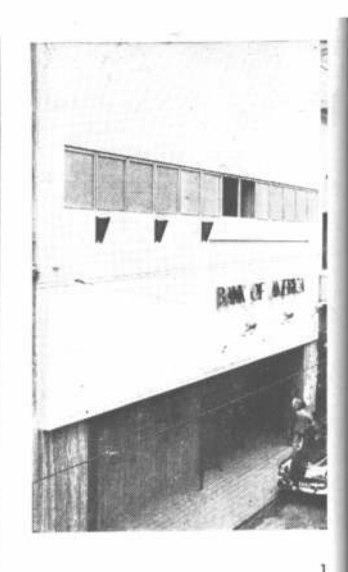
Descripción funcional. El proyecto tiene como base el sistema internacional del Bank of America, donde el público es rápidamente atendido por empleados y empleadas sin ningún tipo de reja; cada cajero dispone de un carrito, caja individual que se guarda día a día en el tesoro, por lo que debió preverse la rampa correspondiente. En caso de mayor afluencia de público se habilita mayor cantidad de unidades carrito-empleado. Los gerentes y los jefes de crédito están normalmente a la entrada, sin cuarto de recibo, pues se discuten problemas de crédito sobre escritorios públicos. En esta sucursal se debieron hacer dos cuartos de recibo. El sector internacional está en planta alta, totalmente abierto, lo que permite cualquier tipo de modificación.

Servicios e instalaciones. Son los comunes a todos los bancos, de acuerdo con la cantidad de empleados y según las normas municipales.

Estructura. La estructura existente se reforzó. El problema más importante fue el tesoro, dada la suciedad que le es inherente y el poco plazo dado para la realización de la obra.

Terminaciones. Los muebles tuvieron que ser los normales en plaza, salvo modificaciones de detalle. Cabe destacar los revestimientos acústicos, especialmente en planta baja, trabajados como vericuetos de madera. Otro detalle de interés es el de los mostradores por su sencillez y terminación.

Observaciones. Se reacondicionaron 2.200 metros cuadrados, construyéndose el tesoro y diversas estructuras, en el plazo de tres meses.



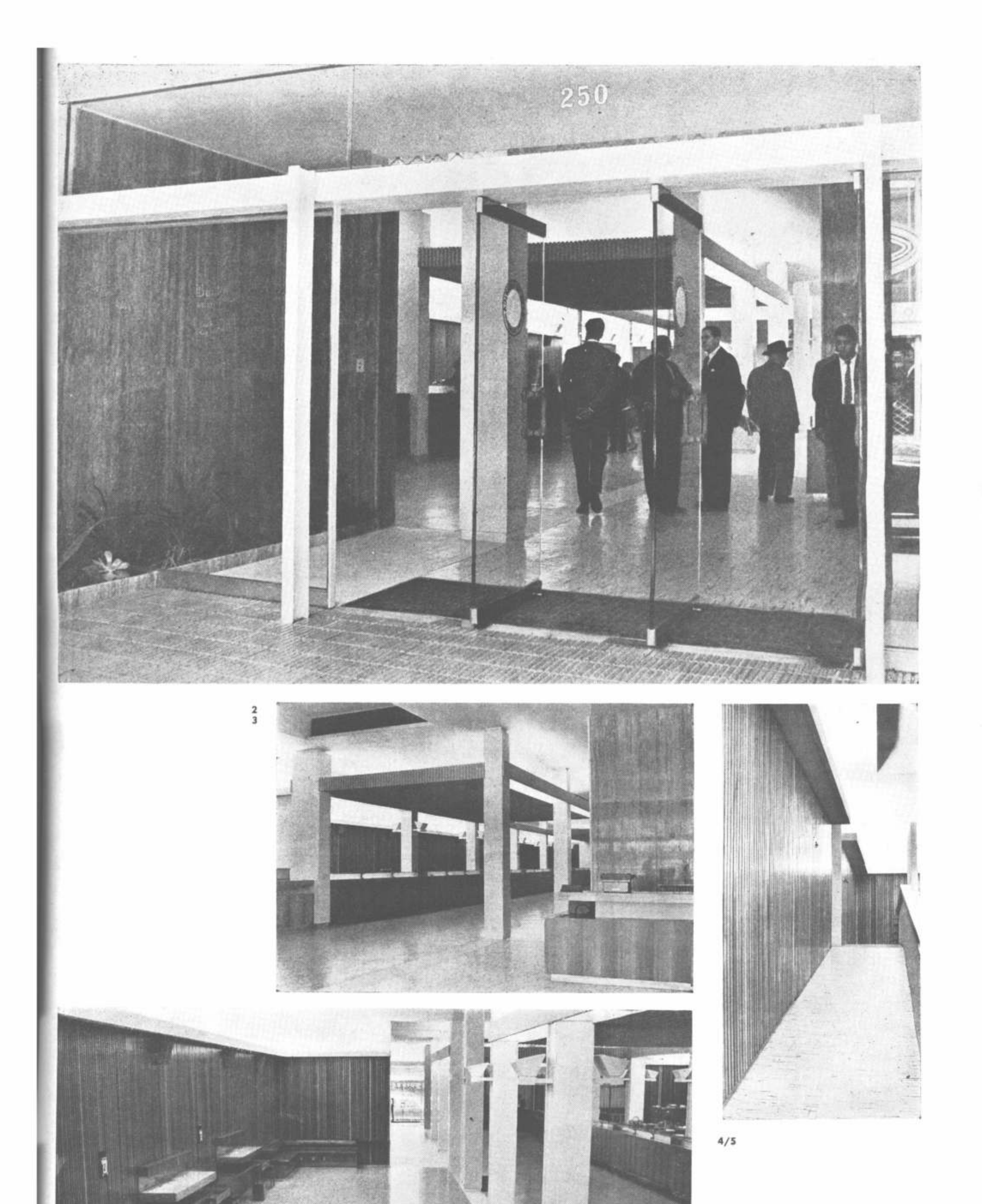
1

1, entrada; 2, gerencia; 3, local público; 4, sanitarios; 5, sala de máquinas; 6, sala de teléfonos; 7, cajas de seguridad; 8, tesoro; 9, salón general del departamento extranjero; 10, oficina de cambio; 11, teletipo; 12, salón; 13, depósito. Escala 1:400.

fotos de:

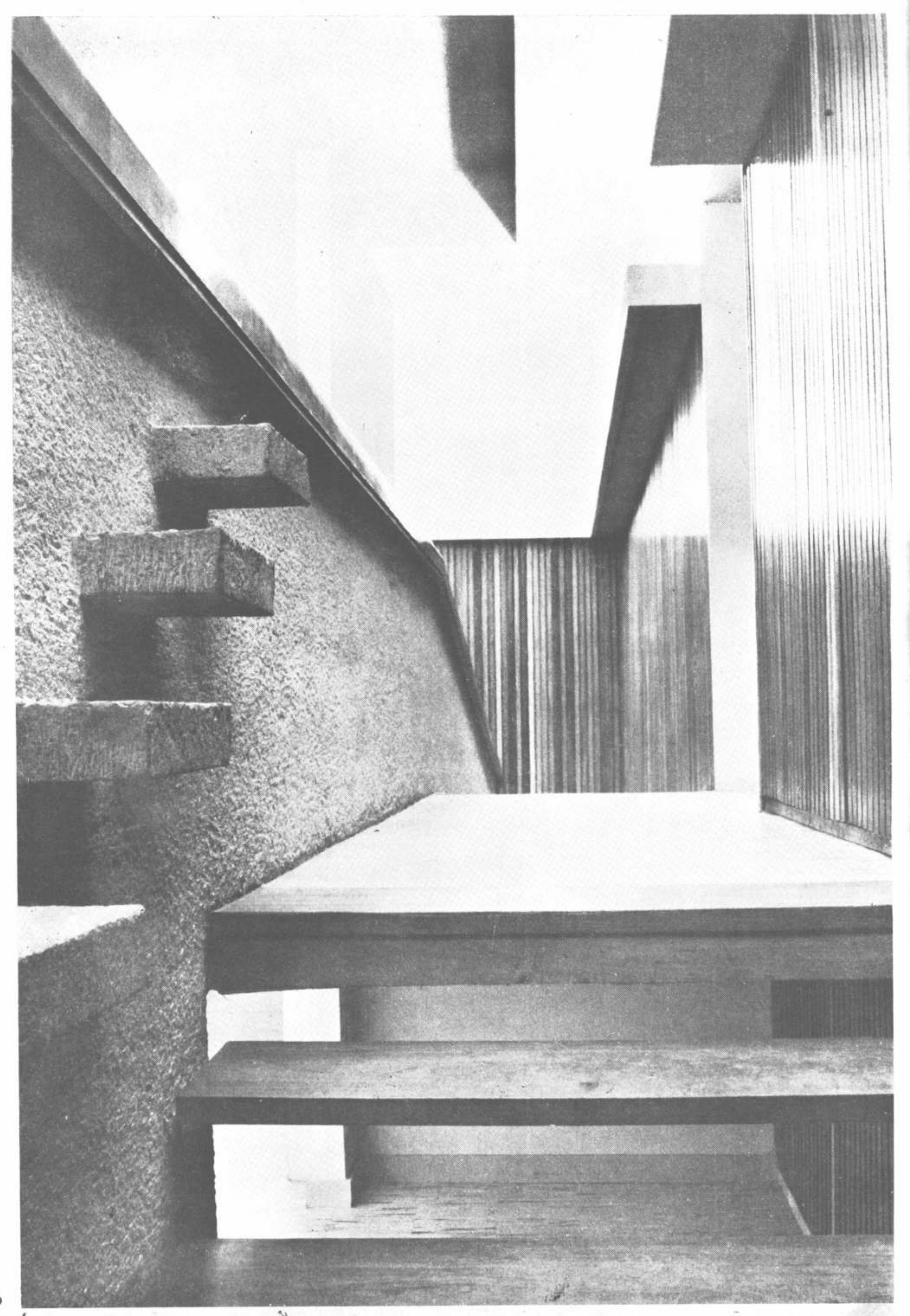
1. Bechis
2. Bechis
3. Bechis
4. Bechis
5. Bechis
6. Bechis
8. Bechis
9. Gómez
10. Gómez
11. Gómez
12. Gómez
13. Gómez
14. Gómez
15. Gómez
16. Gómez
17. Gómez
18. Gómez
19. Gómez
20. Gómez
21. Hugo Palamara
22. Banco Provincia
23. La Pley
24. Le Pley
25. Le Pley
26. Le Pley
27. Gómez
28. Gómez
29. Gómez
30. Gómez
31. Gómez
32. Makarios
33. Le Pley
34. Makarios
35. Makarios
36. Makarios
37. Makarios
38. Le Pley
39. Makarios
40. Makarios

Plantas y cortes en escala 1:400 con excepción de los de la sucursal del Banco de Londres en la avenida Santa Fe, que está en escala 1:200.

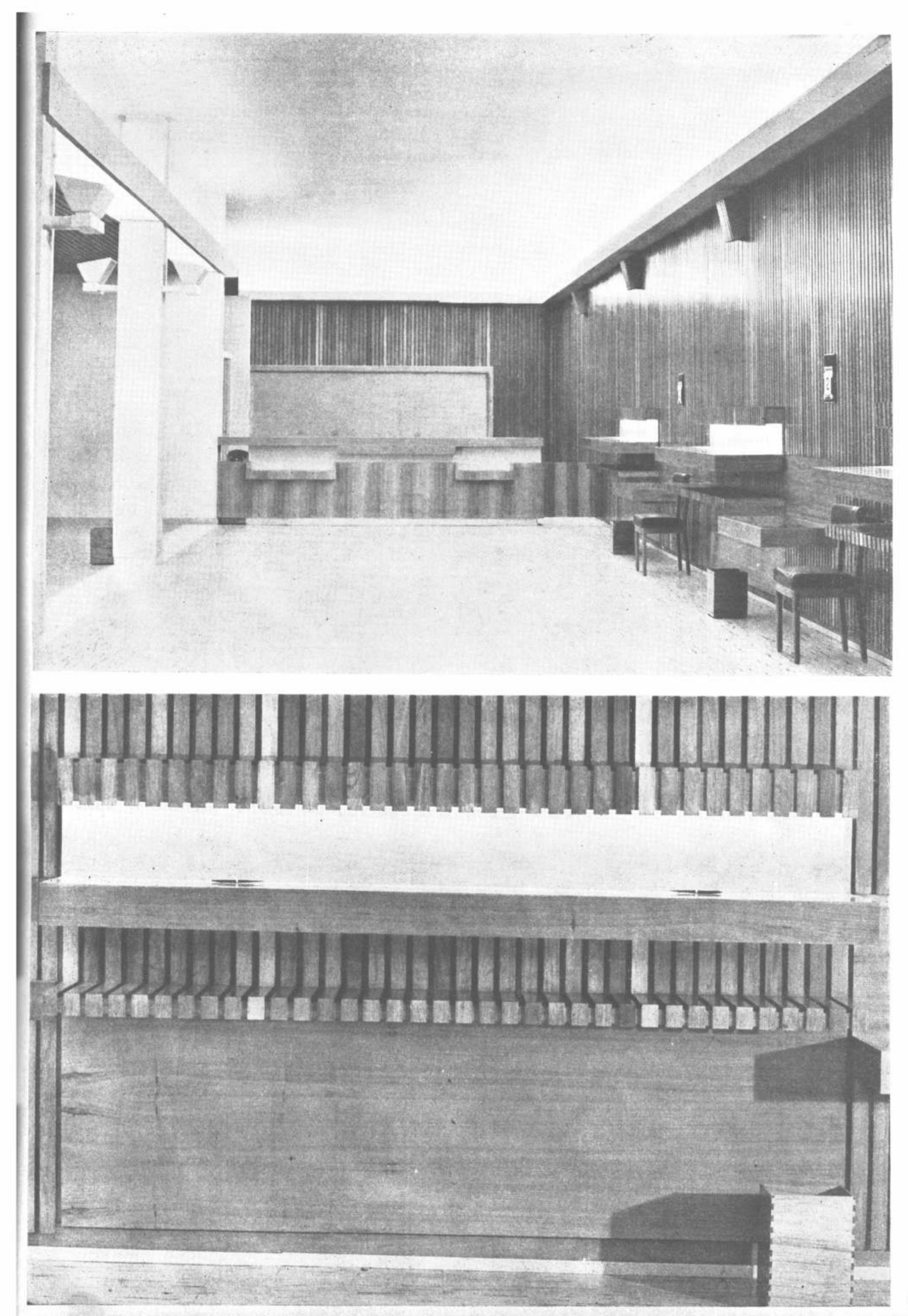


2
3

4/5



6



Arquitecto: Mario Roberto Alvarez. Comitente: Nuevo Banco Italiano. Ubicación: Villegas 2429, San Justo.

Superficie cubierta. 1.332 metros cuadrados.

Costos total y unitario. 20.700.000 y 15.540.

Fecha de terminación. Noviembre de 1961.

Descripción funcional. Una sucursal bancaria entre medianeras, con los anexos para personal y la vivienda para el gerente, resumen el programa de esta obra. El púb.ico acude por amplias escaleras, bajando o subiendo medio piso, a la sección de las cajas de seguridad o al salón de operaciones respectivamente. En el bloque posterior se ha ubicado la vivienda del gerente a nivel del jardín y se integra con él. El movimiento del personal desde el salón a la gerencia, comedor, vestuarios y sala de máquinas se realiza por escaleras adosadas a una de las medianeras yuxtapuestas a la otra medianera; una escalera de doble ancho y en un solo tramo permite el acceso del público a la gerencia. Un paño encristalado de pared a pared y del pisc al techo vincula los distintos niveles entre sí y constituye una fachada integramente abierta hacia la plaza. En la fachada posterior del mismo salón los ventanales abarcan el ancho total del lote, se abren hacia un jardín interior ubicado ahí para permitir la construcción de los anexos y viviendas en un segundo plano.

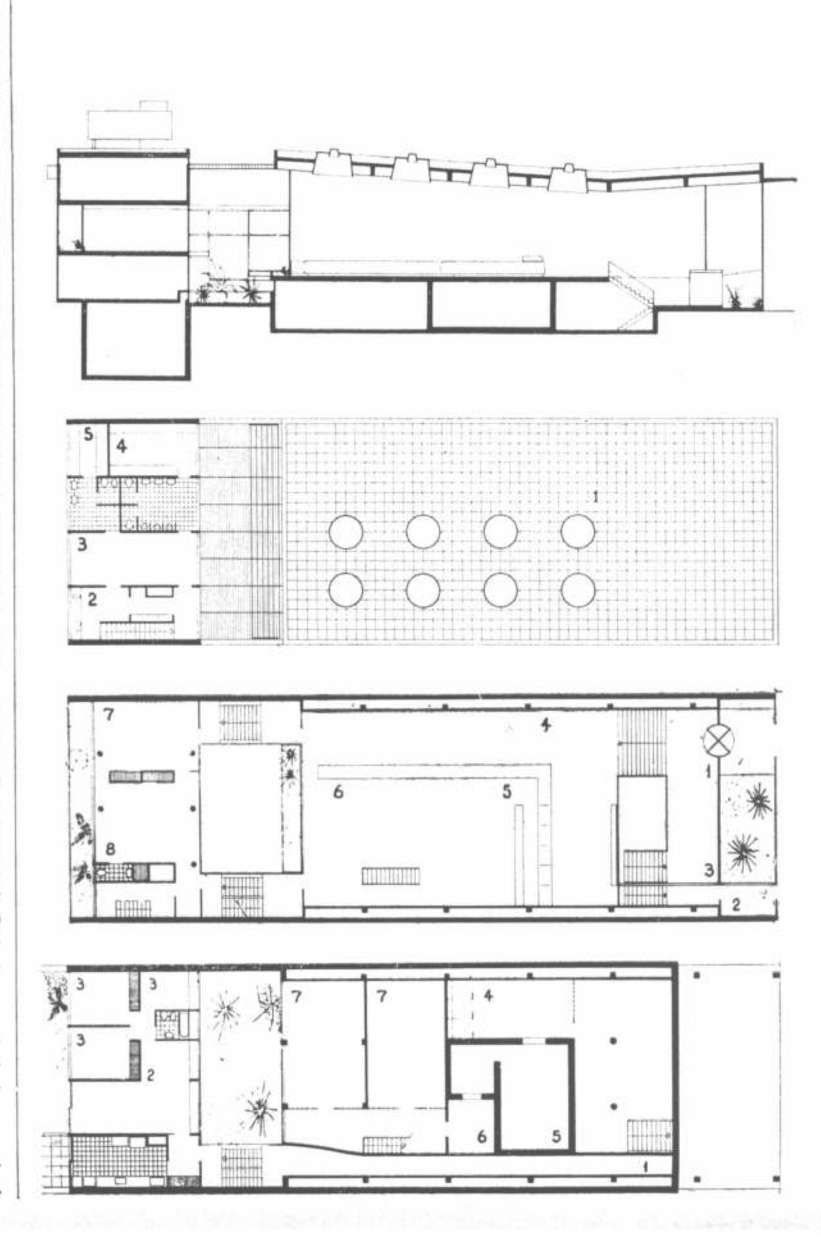
Servicios e instalaciones. Paralelo a cada medianera se construyeron dobles paredes detrás de las cuales se encuentran las columnas resistentes, conductos de aire acondicionado, ventilaciones, etc. El techo es un cielorraso de aluminio en forma de V muy abierta y posee ocho grandes lucarnas que aseguran la correcta iluminación de todo el local.

Estructura. Va de medianera a medianera. Es de hormigón, columnas y losas comunes.

Terminaciones. Revestimientos de mármol y fulget.



9



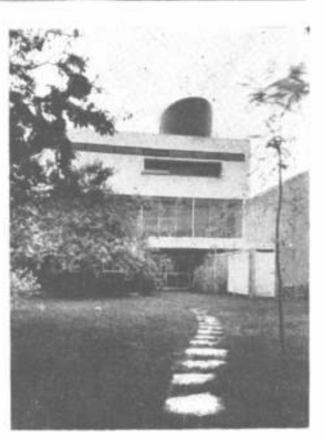


10/11

Planta alta: 1, claraboyas de iluminación; 2, office y cocina; 3, comedor; 4, vestuario de hombres; 5, vestuario de mujeres: **Planta principal:** 1, vestíbulo; 2, entrada a la vivienda del gerente; 3, escalera de acceso a la caja de seguridad; 4, gran vestíbulo para el público; 5, cajas; 6, mostrador; 7, secretaría de la gerencia. 8, gerencia. **Planta baja:** 1, entrada a la vivienda del gerente; 2, living comedor; 3, dormitorios; 4, antecámara con gabinetes individuales; 5, cajas con gabinetes de seguridad; 6, antetesoro; 7, locales de archivo. Escala 1:400.







12/13

Arquitecto: Arturo J. Dubourg. Comitente: Banco de Entre Ríos. Ubicación: Cangallo 445/55. Buenos Aires.

Superficie cubierta. 7.294 metros cuadrados.

Costos total y unitario. 98.500.000, incluyendo los ocho pisos de torre para oficinas y 13.500.

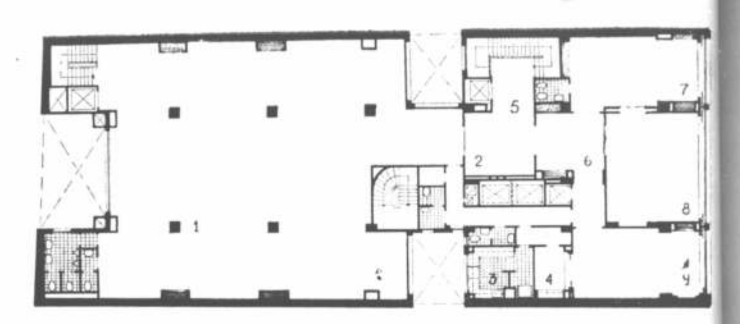
Fecha de terminación. Abril de 1962.

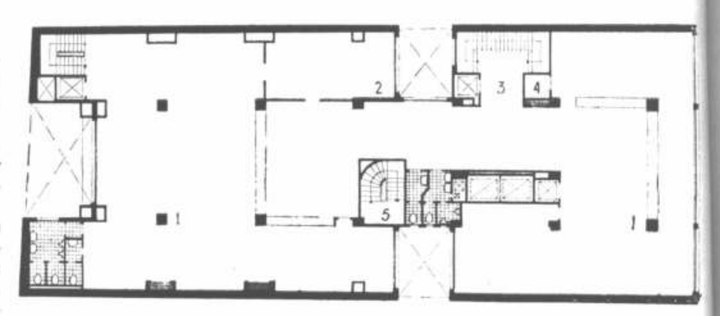
Descripción funcional. El proyecto debía contemplar, además de todas las dependencias necesarias para el banco, el aprovechamiento máximo de oficinas para la venta. Se adoptó la solución de edificio en torre. Este partido, permitió ubicar las dependencias del banco, en su totalidad, en el basamento; la torre (no se publica aquí) constituye el conjunto de oficinas destinadas a la venta.

Servicios e instalaciones. El banco está provisto con aire acondicionado central.

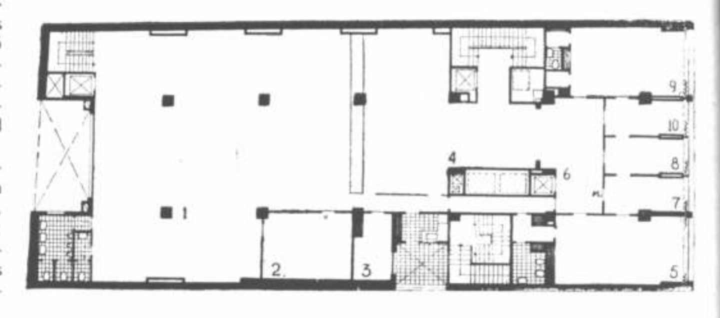
Estructura. El cálculo del hormigón armado permitió eludir las columnas interiores.

Terminaciones. En la planta del banco se utilizó granito rojo para el piso y mármol verde limón para paredes y mostradores; los cielorrasos luminosos son de acrílico combinados con bandas de corcho para la solución acústica del salón.

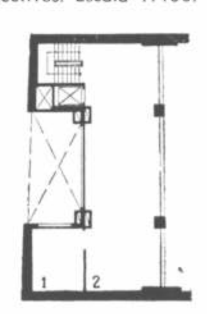


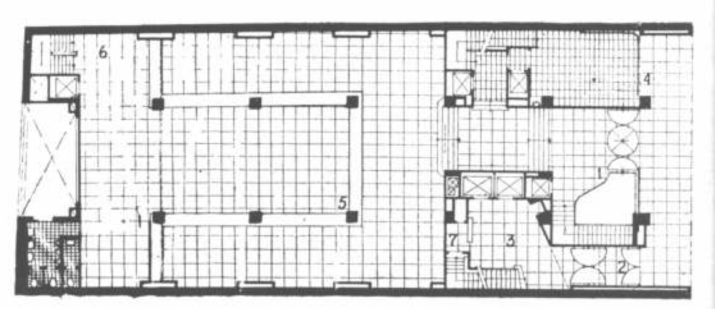


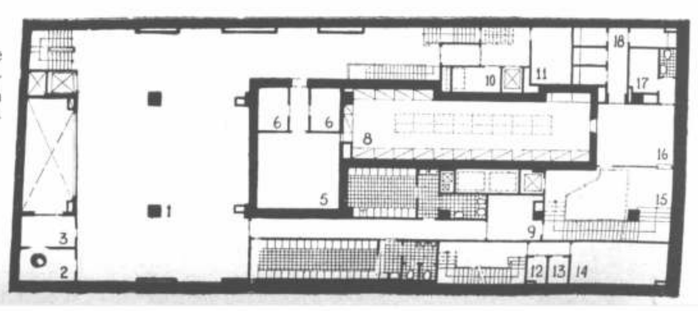




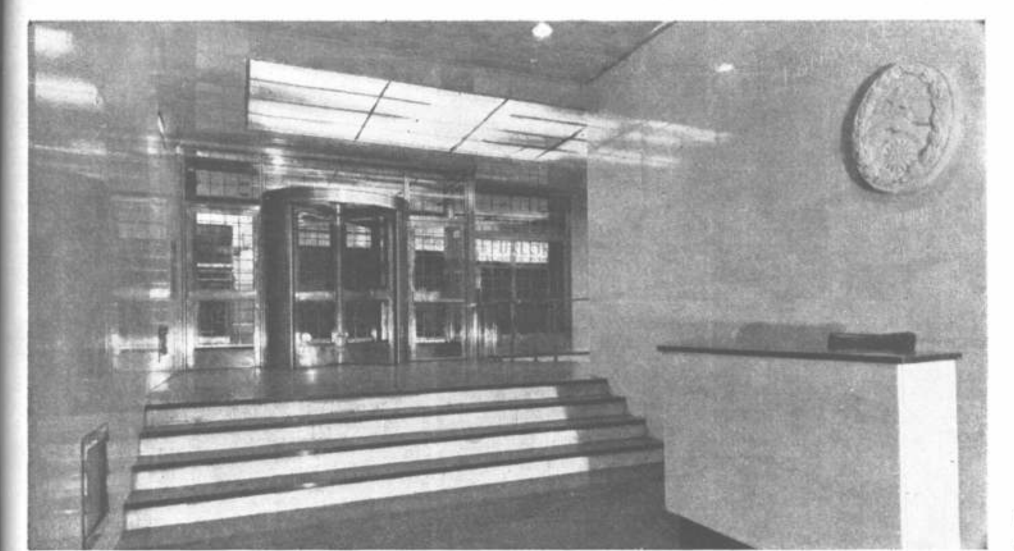
Cuarto piso: 1, oficina; 2, vestíbulo; 3, cafetería; 4, bar; 5, palier para ascensor y escalera que sirven al banco; 6, vestíbulo de la dirección; 7, presidencia; 8, salón del directorio; 9, sala de reuniones. **Tercer piso:** 1, oficinas; 2, cambios y teletipo; 3, vestíbulo; 4, depósito; 5, la escalera que conduce exclusivamente a la torre. **Segundo piso:** 1, oficinas; 2, depósitos; 3, palier. **Primer piso:** 1, oficinas; 2, subgerencia; 3, letrado; 4, vestíbulo público; 5, gerente; 6, espera; 7, secretaría general; 8, espera; 9, sugerencia; 10, secretaría de subgerencia. **Entre piso:** 1, conmutador; 2, oficinas. **Planta baja:** 1, entrada al banco; 2, entrada a las oficinas de la torre ajenas al banco; 3, palier de escaleras y ascensores exclusivos de la torre; 4, acceso al guardacoche; 5, salón principal; 6, escalera y ascensor para empleados; 7, portería. **Primer subsuelo:** 1, oficinas; 2, baterías "pentaconta"; 3, office; 5 y 6, tesoro; 8, cajas de seguridad; 9, entrada de empleados; 10 a 14, medidores de gas y electricidad para banco y oficinas, depósitos, etcétera; 15, vestíbulo público; 16, hacia las cajas de seguridad; 17, fichero; 18, cuartos "box"; en esta planta hay vestuarios de hombres y mujeres contiguos a los baños respectivos. Escala 1:400.







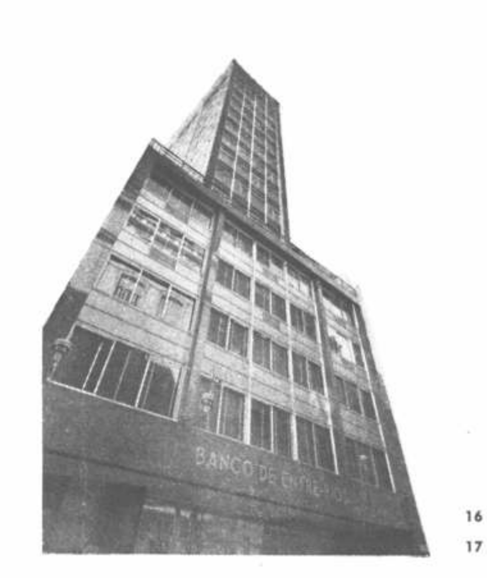
Hay ocho pisos de torre con oficinas ajenas al banco y un segundo sótano con máquinas generales y archivos.

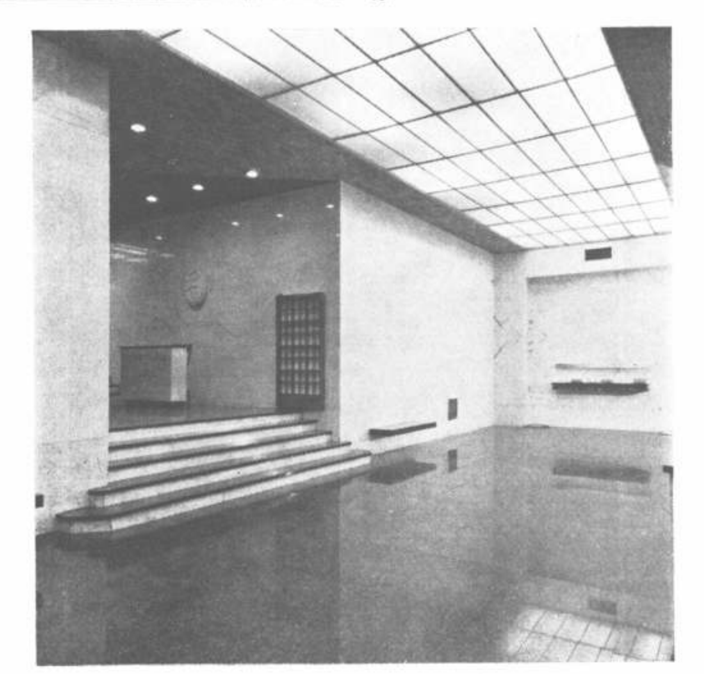




14

15





16

17



Arquitecto: Mario Roberto Alvarez. Comitente: Nuevo Banco Italiano. Ubicación: avenida Mitre 602, Avellaneda.

Superficie cubierta. 1.300 metros cuadrados.

Costos total y unitario. 42.800.000 y 33.000 considerando previsiones para la futura torre.

Fecha de terminación. Junio de 1962.

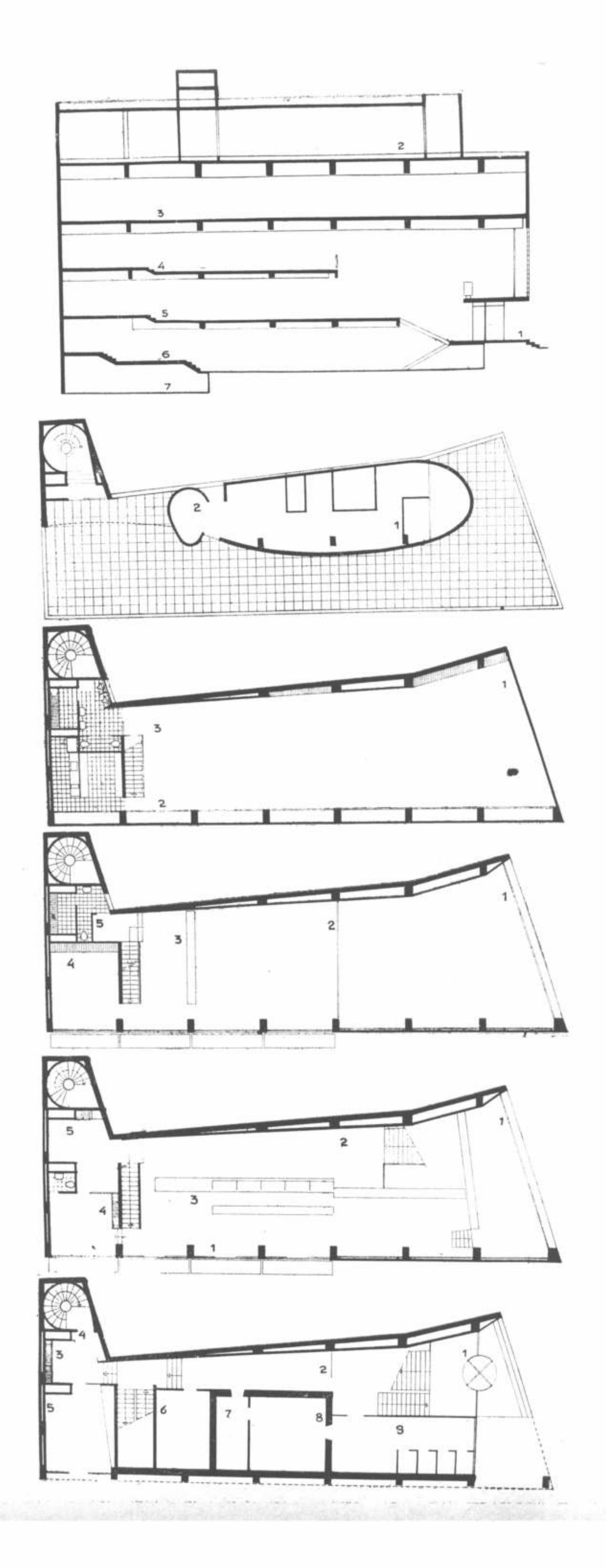
Descripción funcional. La construcción, en una primera etapa, de las tres plantas correspondientes al banco y las previsiones para construir después diez pisos para oficinas, son las que determinan el partido y las características fundamentales del edificio. El banco tiene, a medios niveles desde la entrada principal, sobre la avenida Mitre, los dos pisos a los que tiene acceso la mayor cantidad de público: el entresuelo con las cajas de seguridad y sus correspondientes antecámara y cabinas y la planta baja con el mostrador para operaciones y gerencia. La escalera interna hace el nexo vertical entre todos los pisos del banco, reservándose la circular para el servicio de los futuros pisos de oficinas

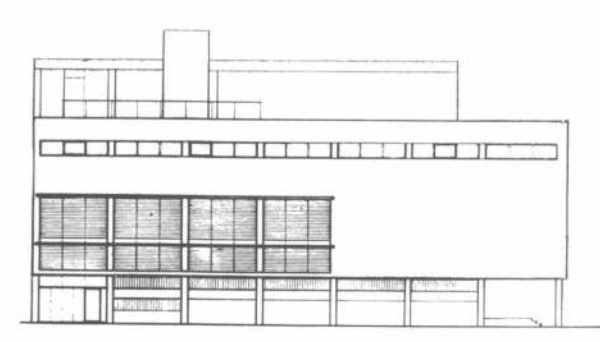
Servicios e instalaciones. El aire acondicionado y demás instalaciones centrales del banco llevan sus tuberías adosadas a la medianera, ocupando los espacios entre columnas. La sala de máquina, en la terraza, es de uso exclusivo del banco y, al construirse la segunda etapa, conservará su forma actual como volumen único, solo rodeada por las columnas que sostengan el block de oficinas. Debió descartarse la posibilidad de construir esta sala de máquinas en el subsuelo porque las malas condiciones del terreno obligan a construir tablestacados muy costosos.

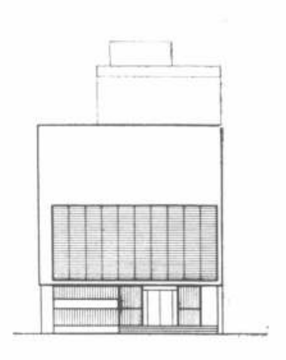
Estructura. Es la común de hormigón y está preparada para soportar más pisos.

Terminaciones. Se han utilizado, en el exterior, materiales apropiados para la intemperie, que no se deterioren a través del tiempo: marmol lunel para planta baja y fulget blanco en los altos.

En el interior, se ha empleado igual criterio en todas las zonas con acceso de público: mármoles, madera lustrada, fulget, procurando reducir al mínimo el mantenimiento del edificio.

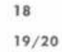








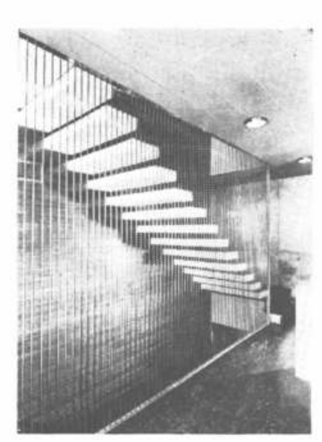
Corte transversal: 1, entrada; 2, maquinarias; 3, primer piso, administración; 4, entrepiso, administración; 5, planta baja, atención alpúblico; 6, entresuelo, tesoro y cajas de seguridad; 7, subsuelo. **Terraza:** 1, sala de máquinas; 2, tanque. **Planta alta:** 1, salón para empleados con dos extensas hileras de armarios sobre dos de las paredes exteriores: 2, acceso al office y cocina; 3, acceso a baño y vestuario de hombres. **Entre piso:** 1, vacío; 2, empleados; 3, zona de público; 4, oficinas; 5, vestíbulo con acceso a vestuario, baño mujeres y salón público. **Planta baja:** 1, empleados; 2, vestíbulo de público; 3, cajas y mostrador; 4, gerencia; 5, lugar de sepera; 3, control; 4, escalera de servicio; 5, cochera; 6, archivo; 7, tesoro; 8, cajas de seguridad; 9, antecámara del cuarto de cajas y cabinas. Escala 1:400.



18

19/20





Arquitectos: equipo de la Oficina Técnica del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Proyectista: arquitecto Alberto Mendonça Paz. Comitente: Banco de la Provincia de Buenos Aires. Ubicación: Cazón y Albarellos, Tigre.

Superficie cubierta. 1.311 metros cuadrados.

Costos total y unitario. 15.116.631 y 11.530.

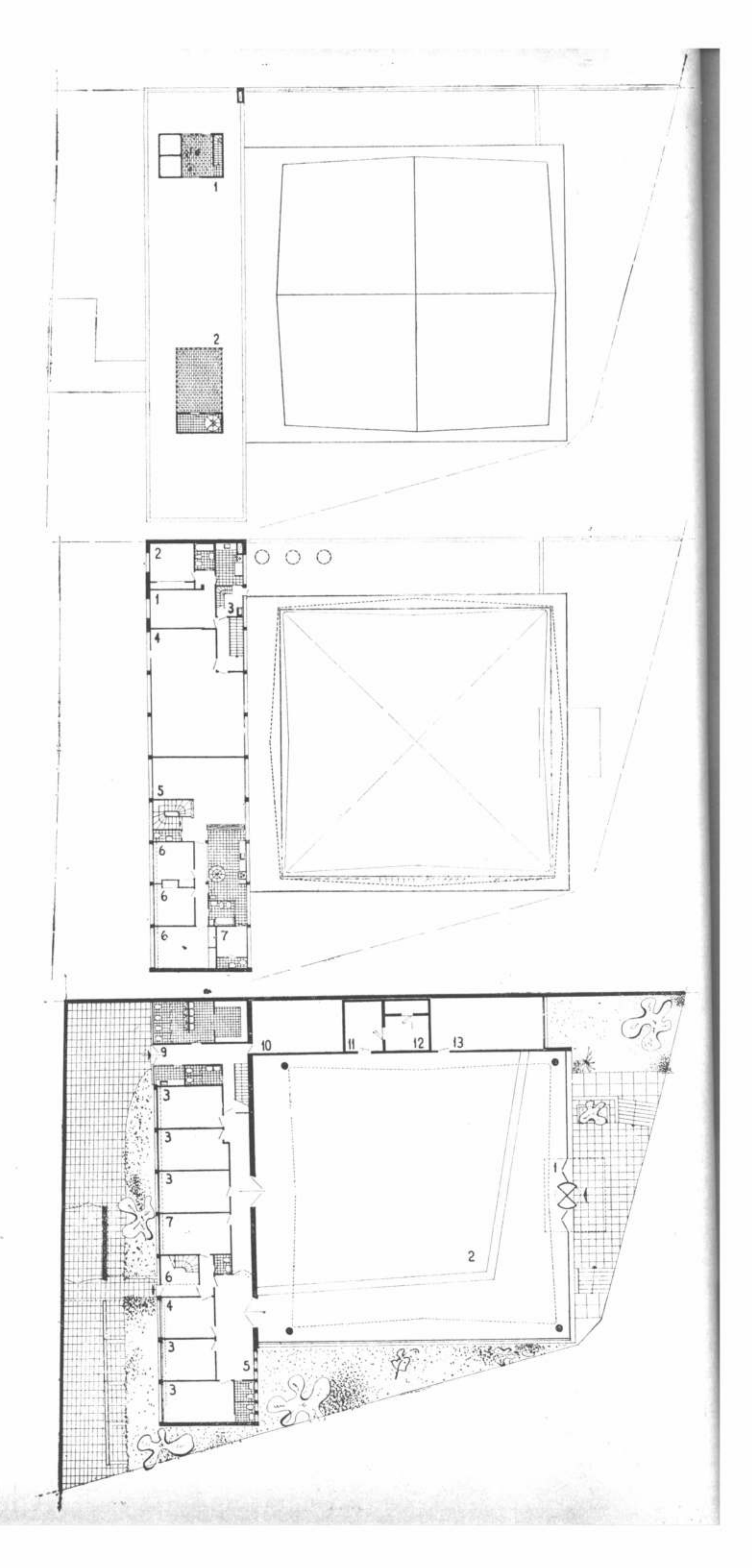
Fecha de terminación. Agosto de 1962.

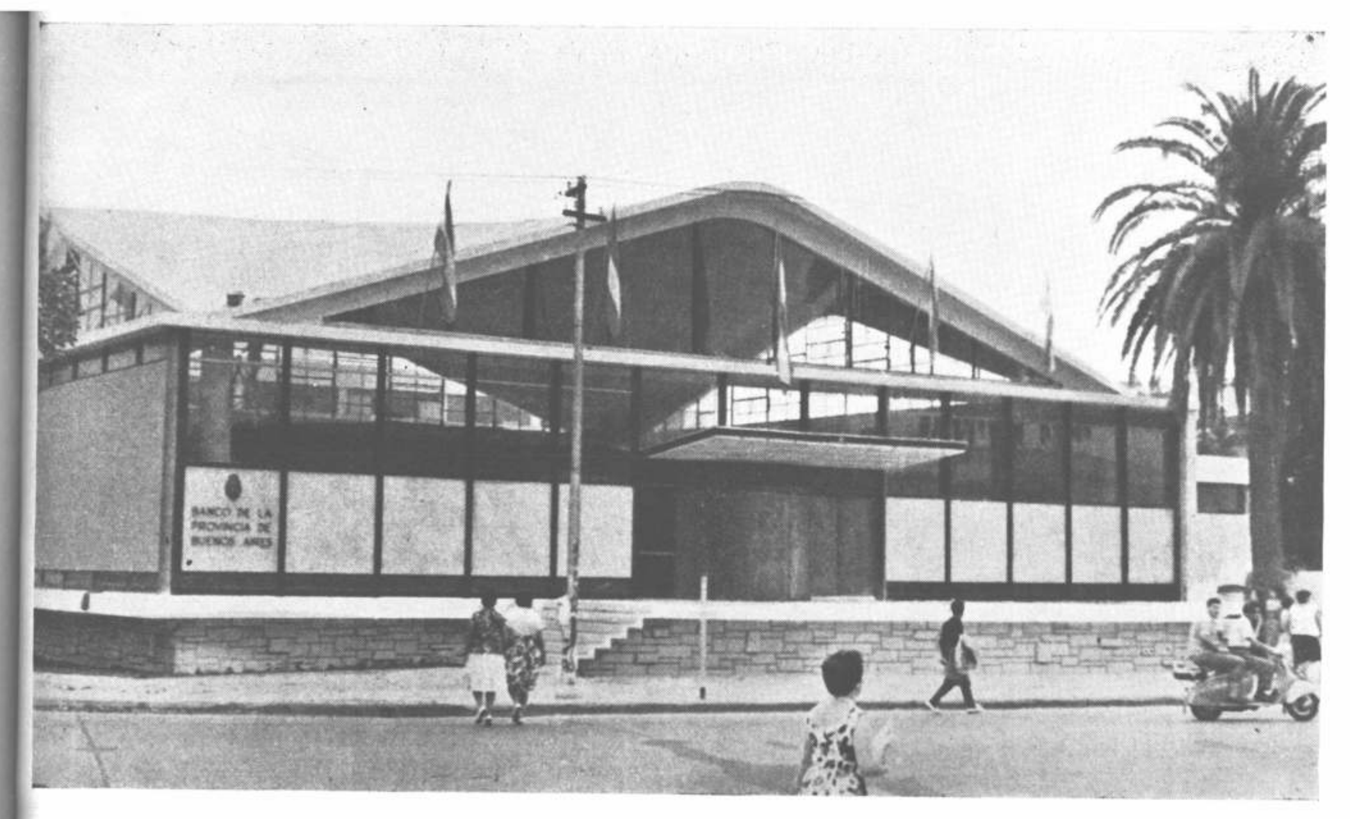
Descripción funcional. Fue concebido como una gran cúpula de planta cuadrada (hall de atención de público) al cual se le adosa un volumen en forma de paralepípedo.
El salón general es un cuadrado de 22 metros de lado y el cerramiento exterior es transparente y opaco, conforme a las orientaciones, pero una faja de vidrio inferior y superior en todo el perímetro expresa claramente el carácter no portante de dicho cerramiento. El cuerpo adosado tiene dos plantas y en él se han distribuido los espacios estanco y servicios generales. Todo el edificio ha sido construido sobre una plataforma que sobrepasa la línea de máxima creciente de las aguas del delta.

Servicios e instalaciones. La calefacción, en el salón de la contaduría, se hizo por medio de losa radiante; para el resto, por el sistema convencional (radiadores). La iluminación es la habitual en los bancos; se hicieron canalizaciones y en el salón de la contaduría se usaron lámparas a vapor de mercurio.

Estructura. La cubierta del hall general está constituida por una cáscara compuesta de cuatro paraboloides hiperbólicos de hormigón armado que apoyan sobre cuatro puntos.

Terminaciones. Todos los cerramientos son metálicos y la cúpula ha sido cubierta con mosaico veneciano blanco. El muro que da a la calle Albarellos está constituido por un panel de albañilería revestido exteriormente con granulado granítico y, por el lado interno, con un mural en cemento de Raúl Monsegur que simboliza el delta y sus actividades.

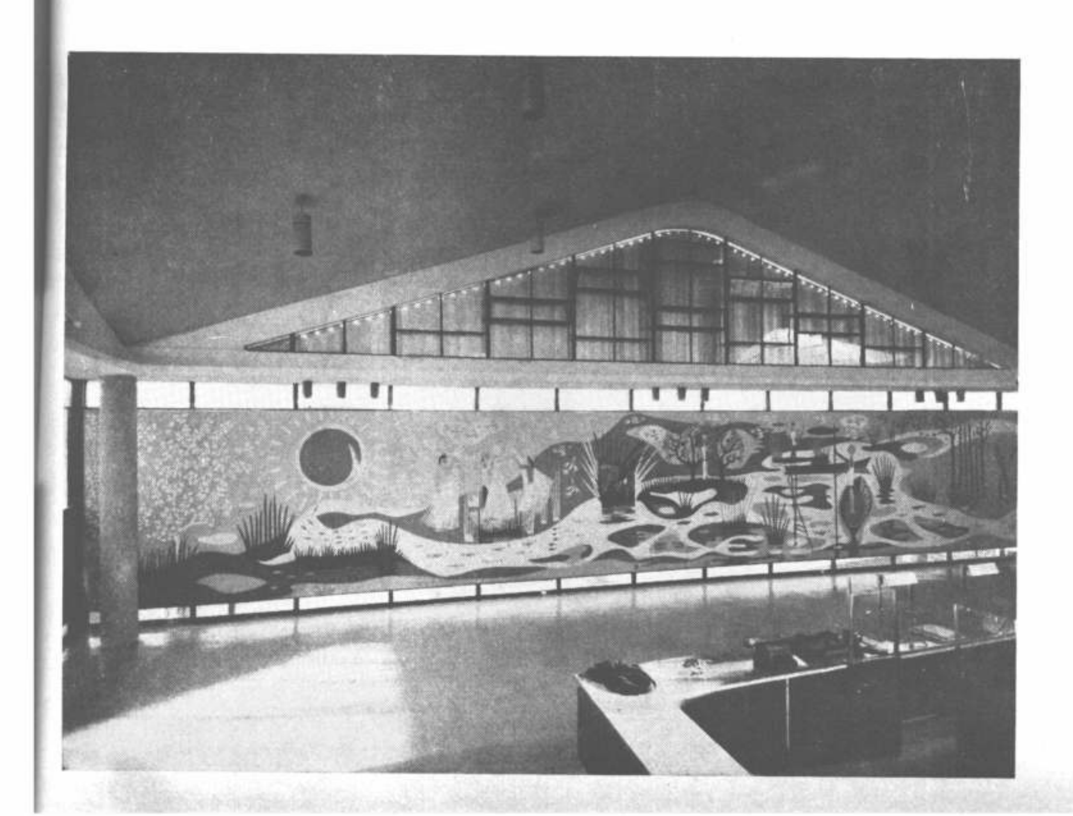




21

22

Azotea: 1, tendero de la vivienda del cuidador; 2, de la vivienda del gerente. **Planta Alta:** 1, living comedor de la vivienda del cuidador; 2, dormitorio; 3, lavadero; 4, lugar disponbile; 5, living comedor de la vivienda del gerente; 6, dormitorios; 7, habitación de servicio. **Planta baja:** 1, entrada principal; 2, grn salón contaduría; 3, despachos; 4, secretaría; 5, sala de espera; 6, entrada a oficinas y a la vivienda del gerente; 7, gerencia; 8, sala de carpetas; 9, entrada a vivienda del cuidador, al office y a la sala de máquinas; 10, sala de máquinas; 11, antetesoro; 12, tesoro; 13, archivo.



Arquitectos: Ignacio Ramos y Hernán Alvarez Forn. Comitente: Banco Shaw. Ubicación: avenida Las Heras 3701, Buenos Aires.

Superficie cubierta. 850 metros cuadrados.

Costos total y unitario. Secreto profesional.

Fecha de terminación. Noviembre de 1962.

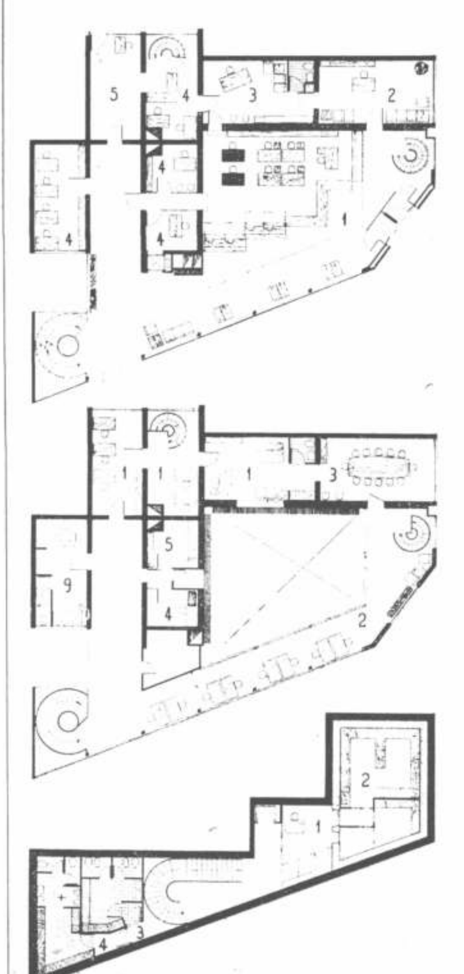
Descripción funcional. El planteo inicial de esta obra no fue normal. Se trataba de instalar una sucursal bancaria utilizando la esquina libre entre los dos bloques del edificio Chopitea y con una altura máxima de dos plantas sobre vereda. El tipo de estructura de los bloques (tabiques portantes) limitó la cantidad y tamaño de las aberturas de vinculación de los tres elementos y, por razones estáticas, no fue posible abrir un solo vano más que los que ya mostraba el hormigón armado, proyectado para un diferente fin. En tres niveles se resolvieron las funciones del banco: tesoro y vestuario del personal, en el sótano; hall bancario, gerencia y oficinas, en la planta a nivel de vereda; oficinas auxiliares y sala de reuniones en la planta alta. Tres escaleras helicoidales relacionan los diferentes niveles del banco, dos de ellas con un ascensor son para uso público y la tercera para uso privado.

Servicios e instalaciones. Aire acondicionado mediante cinco unidades frigoríficas-caloríficas con evaporadores en la azotea.

Estructura. La esquina, hormigón armado de columnas y vigas. En los bloques del edificio Chopitea, la existencia de tabiques de hormigón armado portante.

Terminaciones. Interiores: mármol nacional, madera, material acústico, madera laminada y entelada en oficinas principales. Muebles especialmente diseñados para el Banco por los arquitectos. Fachada de carpintería de acero inoxidable mármol blanco y vidrios tratados.





Planta alta: 1, oficinas generales; 2, balcón interior; 3, sala de reuniones; 4, central telefónica; 5, office; 9, sereno. Planta baja: 1, hall; 2, sala de espera para gerencia; 3, gerencia; 4, oficinas generales; 5, entrada al banco desde la galería interior. **Subsuelo:** 1, antetesoro; 2, aesoro; 3, entrada al vestuario de mujeres; 4, entrada al vestuario de hombres. Escala 1:400.







24
25
26

Arquitecto: Luis T. Caffarini. Comitente: Banco de Londres y América del Sur. Ubicación: Hipólito Irigoyen 1000, Bs. Aires.



27

Superficie cubierta. 750 metros cuadrados de reforma y edificación nueva.

Costos total y unitario. Secreto profesional.

Fecha de terminación. Mayo de 1963.

Descripción funcional. El programa consistió en dos etapas perfectamente definidas. **a)** Ampliación. Comprendía la planta baja y primer piso del edificio lindero, que también construía el arquitecto, con destino a oficinas. Al pasar tales unidades a poder del Banco, se vio la necesidad de realizar un estudio en conjunto con lo existente a la fecha. De ello surgió la conveniencia de construir sobre el salón de atención al público un entrepiso que, a manera de bandeja suspendida, permitiera una mayor capacidad en el sector empleados. **b)** Remodelación del viejo local. De inmediato se vio la conveniencia de remodelar íntegramente esa sucursal, para brindar un aspecto acorde con las nuevas obras que se realizaban.

Una simple caja de cristal fue la propuesta. El arquitecto adoptó cristales templados de seguridad en forma total, sin carpintería metálica alguna. Para lograr la eliminación del resplandor producido por el sol y atemperar los efectos del calor, se realizó la polarización de tales cristales. En su orientación oeste una amplia marquesina se proyecta sobre la acera.

Servicios e instalaciones. El cielorraso acústico permitió obtener condiciones óptimas para el funcionamiento del local. Se construyó con flejes de aluminio del tipo usado en cortinas plegadizas que dejan pasar el sonido hasta una zona superior donde es absorbido por una densa carpeta acústica.

Estructura. Se respetó la estructura metálica existente liberándola de las masas de albañilerías que la ocultaban.

Terminaciones. Mármoles muy cálidos de carácter rústico, maderas tratadas con una fina pátina de neutralidad, revoques rústicos salpicados a la cal y pintados en blanco, elementos cerámicos para pisos en grises o plásticos en negro y aluminio en los revestimientos de columnas, puerta de columnas, puerta de acceso y marquesina. Un mural decorativo se realizó sobre la calle Bernardo de Irigoyen, obra conjunta del arquitecto y el pintor Florentino Sanguinetti.





Entrepiso: 8, espera; 9, secretaría; 10, gerencia; 11, ubicación de empleados; 12, office; 13, vacío. **Planta baja:** 1, gran salón para público; 2, 3 y 4, ubicación de especialidades; 5, escritorio del contador; 6, entrada; 7, entrada para el personal. Escala 1:400.

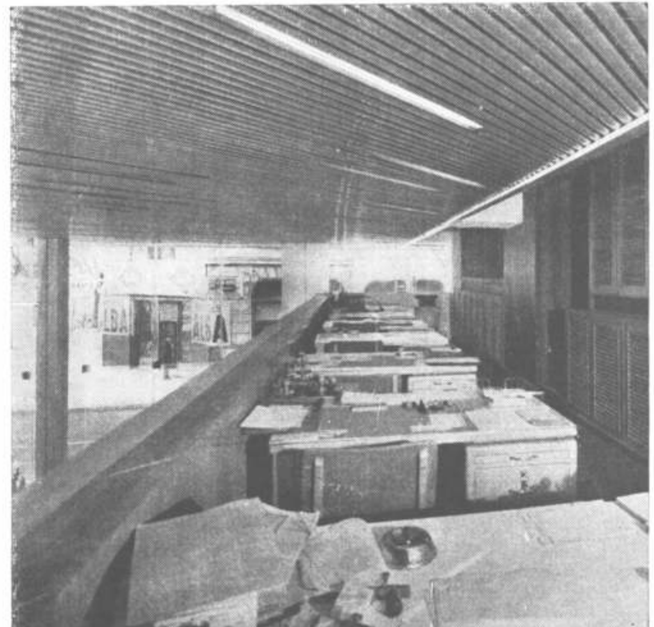


Planta anterior a la reforma.





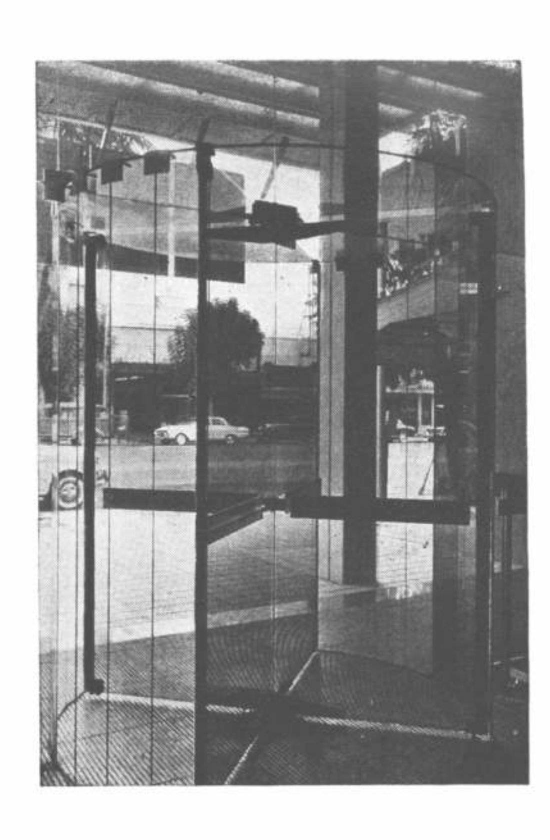
28
—
29



30
—
31



Arquitecto: Luis T. Caffarini. Comitente: Banco de Londres y América del Sur. Ubicación: Cabildo 1939, Buenos Aires.



32

Superficie cubierta. 1200 metros cuadrados.

Costos total y unitario. Secreto profesional.

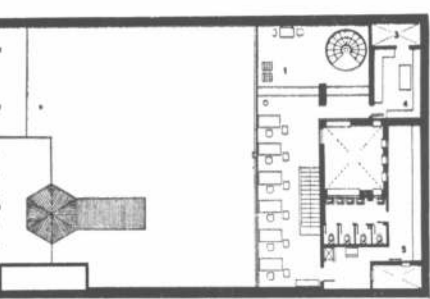
Fecha de terminación. Julio de 1964.

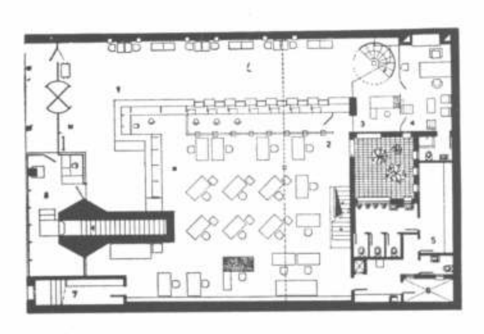
Descripción funcional. Una simple defensa hacia el exterior construida íntegramente con cristales templados, en forma de membrana o piel transparente, constituye la separación virtual entre clientes transeúntes y mecanismo bancario. Considerando que el sector destinado a cajas de seguridad funciona con horario distinto al implantado para los otros servicios bancarios y que, en consecuencia, su acceso debería estar lo más cerca posible de la entrada general, permitiendo asimismo la necesaria conexión con el público que eventualmente esté dentro del salón general y desea dirigirse al sector cajas de seguridad, se decidió excavar un amplio subsuelo para tal servicio, con capacidad para 2.000 cajas, un pequeño hall de espera y 3 cabinas para público. El acceso a dicha sección de cajas de seguridad para el público que llega desde la vía pública es a una cámara de cristal, en la que se destaca un robusto volumen hexagonal realizado en hormigón reforzado y revestido con placas de material granulado rugoso. Un entrepiso permite formar un segundo plano dentro del volumen general del salón del banco. Dicho entrepiso tiene dos accesos: para público, a través de una escalera de caracol y otra para empleados. El primer piso corresponde a las futuras ampliaciones de la sucursal; consta de un gran salón para empleados, una oficina adicional para jefe de sección, archivos, sanitarios, etcétera. Completan el edificio dos niveles más de pequeños depósitos y archivos.

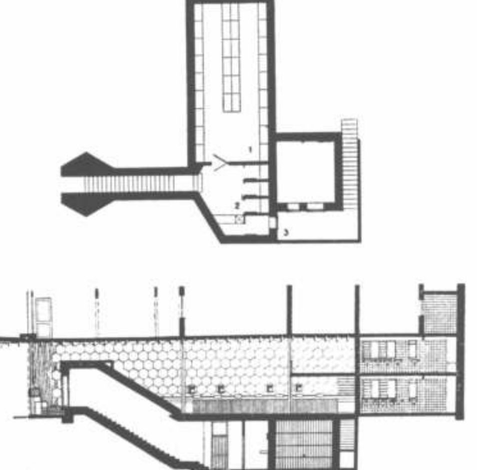
Servicios e instalaciones. Para la iluminación se proyectó un sistema especial consistente en vigas de aluminio transversales, que ocultan las hileras continuas de tubos en todo el perímetro. Hay aire acondicionado.

Estructura. Se respetó la estructura metálica existente liberándola de las masas de albañilería que la ocultaban.

Terminaciones. En el salón general, mármol travertino rústico, encerado natural; aluminio en cielorraso, columnas y accesorios; piso de goma acanalada negra; revestimiento rústico de placas hexagonales.



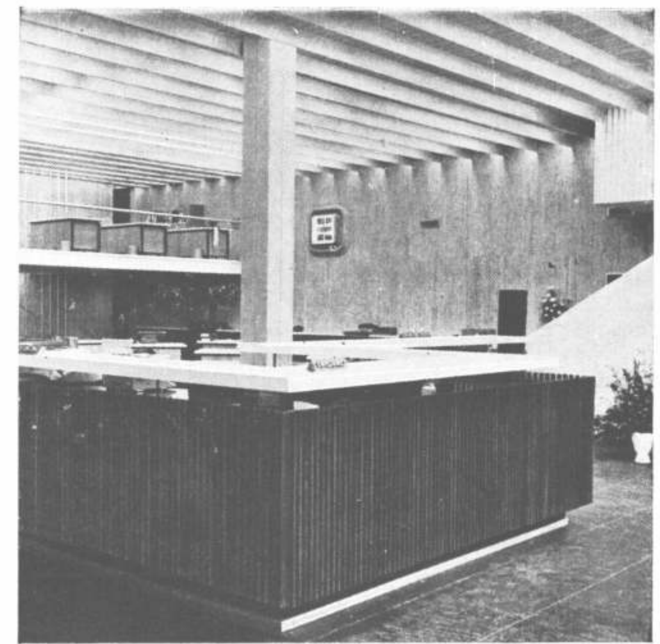






33
—
34

Entrepiso: 1, público; 2, empleados; 3, patio; 4, papelería; 5, vestuario, baño de mujeres y office. **Planta baja:** 1, público; 2, empleados; 3, secretaría; 4, gerencia; 5, vestuario y baños de hombres y office; 6, patio; 7 archivo, acceso a las cajas de seguridad. **Subsuelo:** 1, cajas; 2, vestíbulo con cabinas para clientes; 3, antecámara del tesoro. 4, tesoro. **Corte:** 1, empleados: 2, cajas; 3, tesoro; 4, entrepiso; 5 y 6, baños y vestuarios de mujeres; 7 y 8, baños y vestuarios de hombres; 9, acceso al subsuelo. Escala 1:400.



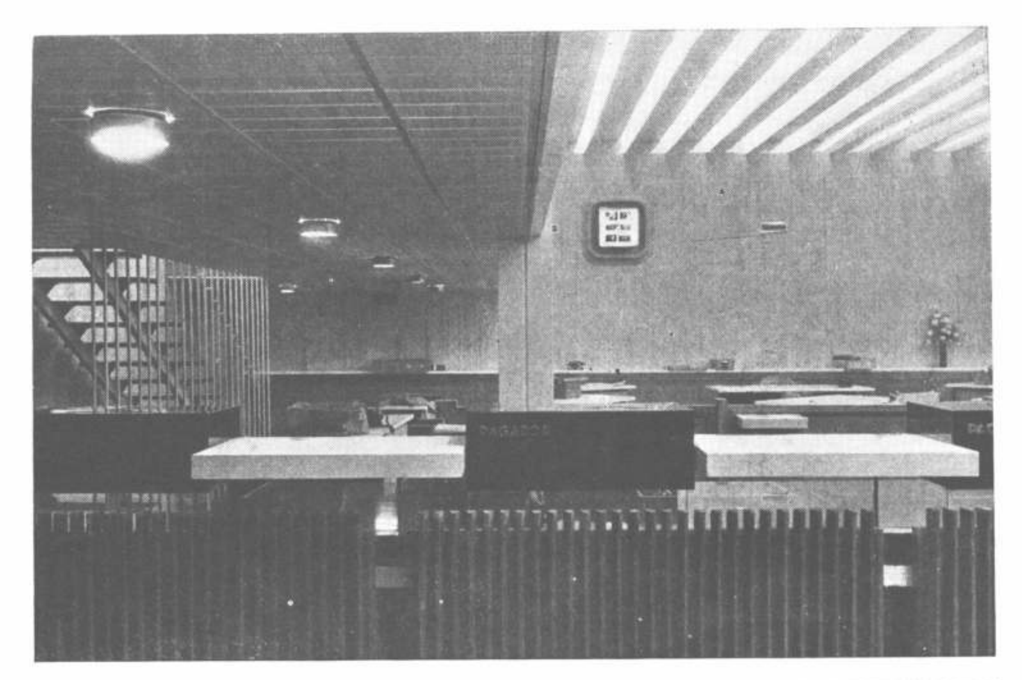




35/36



Arquitectos: Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini y Clorindo Testa. Comitente: Banco de Londres y América del Sur. Ubicación: Santa Fe y Junín, Buenos Aires.

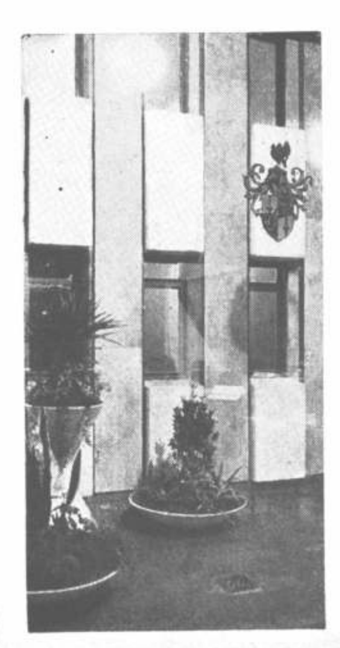


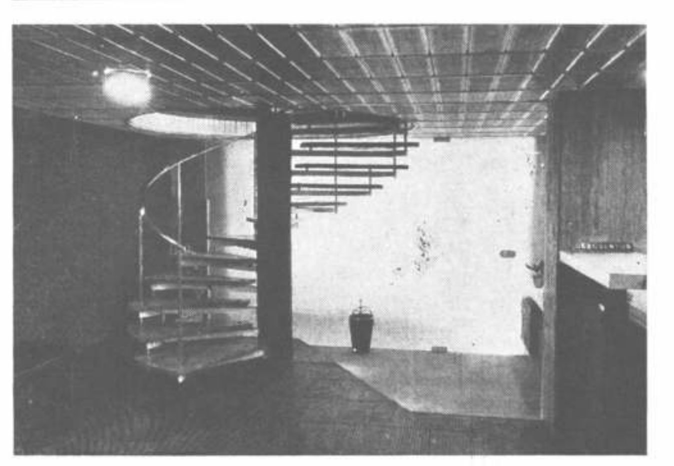
arq. Caffarini

37

38







39/40

Superficie cubierta. 1.350 metros cuadrados.

Costos total y unitario. No calculado todavía.

Fecha de terminación. Noviembre de 1964.

Descripción funcional. El edificio está destinado exclusivamente para cumplir las necesidades que el Banco de Londres y América del Sud prevee para está sucursal. Está constituído por cinco niveles (se ha previsto la construcción de otro piso alto) que en conjunto suman una superficie de 1.300 m² y que son los siguientes: dos subsuelos, planta baja, entrepiso y un piso alto. El ingreso del público se realiza por Santa Fe al hall de planta baja e independientemente de la circulación vertical que comunica con las cajas de seguridad en el primer subsuelo y con los pisos altos. Esta distribución permite el ingreso de público, fuera del horario, a las cajas de seguridad. La entrada de personal se encuentra ubicada en la calle Junín. El grupo vertical sobre Santa Fe, formado por escalera y ascensor, está destinado exclusivamente al público. El personal se comunica internamente por una circulación vertical propia (ascensor y escalera). Esta diferenciación de circulaciones da independencia al movimiento interno, evitando inconvenientes al funcionamiento privado del banco.

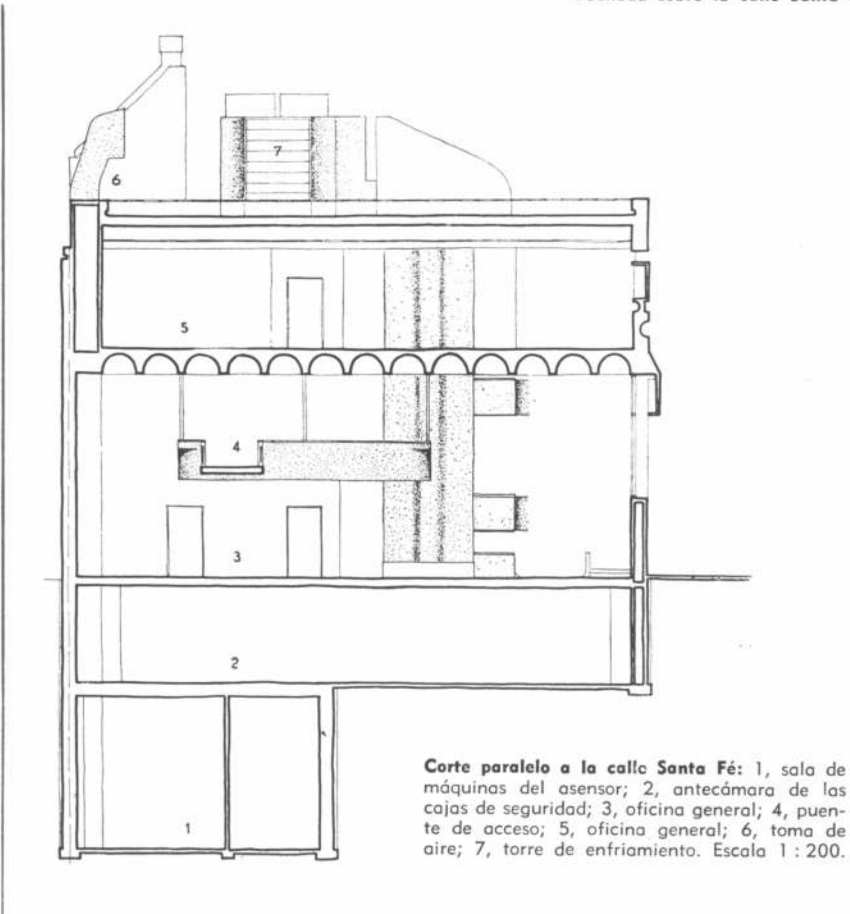
Servicios e instalaciones. Todos los ambientes están tratados acústicamente y tienen aire acondicionado.

Estructura. Para obtener en la planta baja un espacio interior que aproveche en su casi totalidad las reducidas dimensiones del terreno, se plantó una estructura sin puntos de apoyo interiores que permitió, en las plantas altas, una gran flexibilidad operativa. Esta estructura fue estudiada de manera

Fachada sobre la calle Santa Fé.

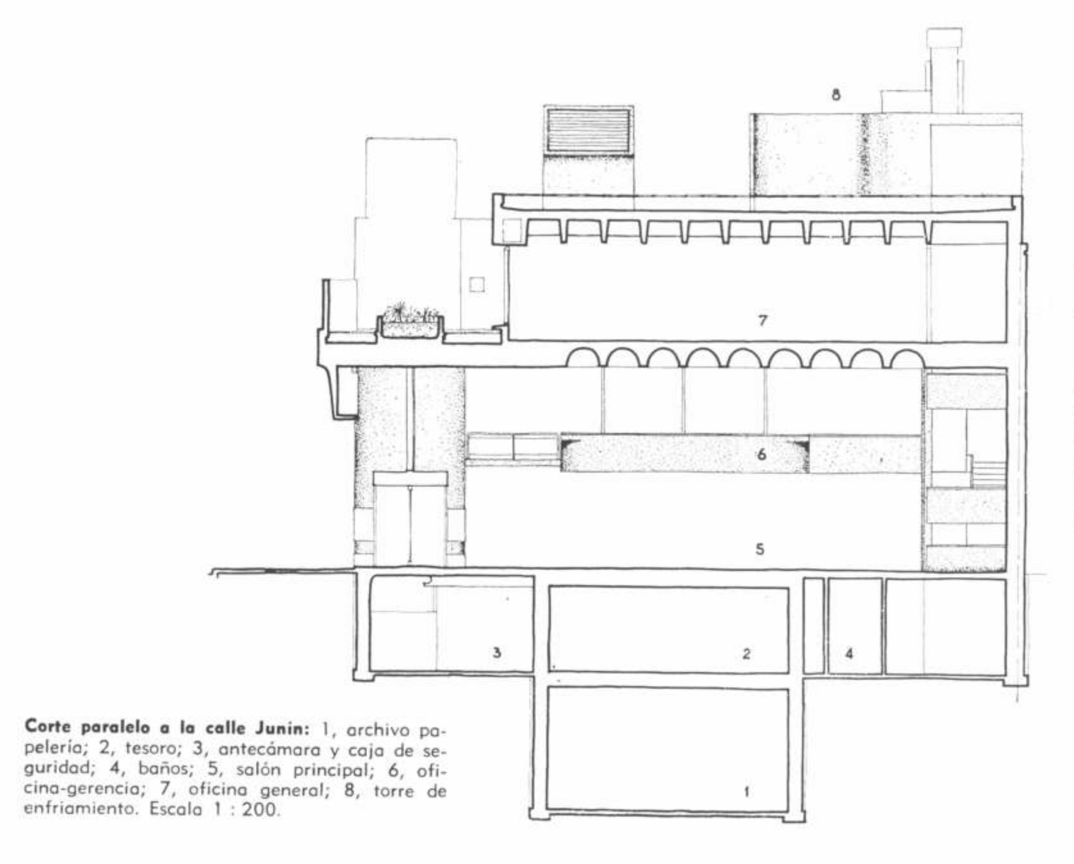
de llegar a una gran integración con el conjunto. Es decir, deja de ser exclusivamente "estructura" para convertirse en envolvente portante. El hormigón, trabajado en forma estructural y con su estudiada textura, es el personaje central del edificio. En el interior, el encasetonado cubre con sus unidades de 1,20 × 1,20 el salón de planta baja (15,50 × 14,00) y tiene la particularidad de estar formado por pequeñas cúpulas que ablandan en cierta medida la estrictez de las vigas de encasetonado. El entrepiso cuelga de esta gran losa y su posición central permite, prácticamente, desde cualquier punto de planta baja, apreciar en su totalidad el ámbito interior.

Terminaciones. Los frentes son de hormigón a la vista con tratamiento de pintura a base de silicones y con mármol dolomita. Pisos interiores de linoleo importado de Gran Bretaña y paredes interiores de hormigón a la vista. Mostradores recubiertos de linoleo. La carpintería es de chapa de hierro y en los baños hay mesadas y tabiques de mármol de Carrara y revestimiento en glasiris blanco. En la gerencia (entrepiso) el piso está cubierto por alfombra de tripe cortado.



Corte paralelo a la calle Santa Fé: 1, sala de máquinas del asensor; 2, antecámara de las cajas de seguridad; 3, oficina general; 4, puente de acceso; 5, oficina general; 6, toma de aire; 7, torre de enfriamiento. Escala 1 : 200.

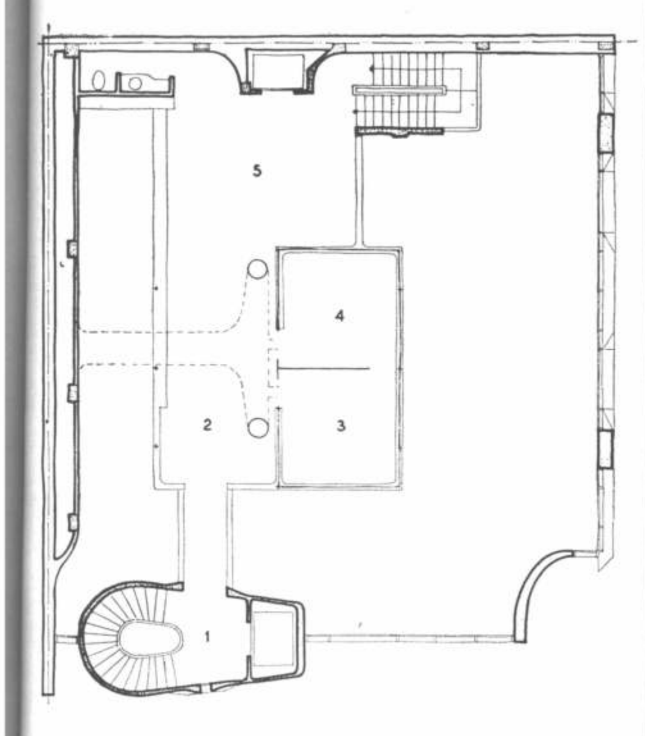
Fachada sobre la calle Junín

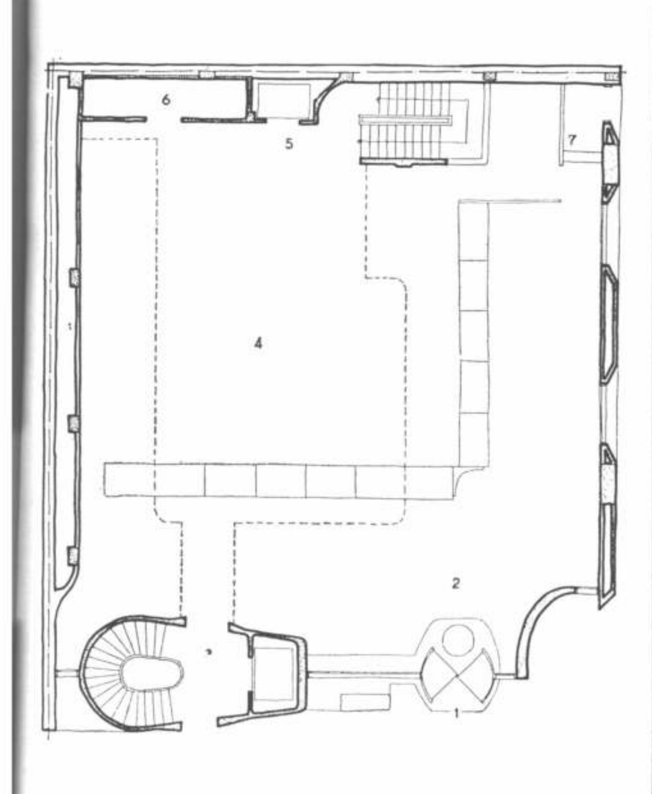


Entre piso. 1, hall público; 2, espera; 3, gerente; 4, subgerente; 5, oficina.

Planta baja: 1, entrada de público; 2, hall público; 3, entrada a cajas de seguridad; 4, oficina general; 5, circulación de empleados; 6, archivo contra incendio; 7, entrada de empleados. Escala 1 : 200.

Corte paralelo a la calle Junín: 1, archivo papelería; 2, tesoro; 3, antecámara y caja de seguridad; 4, baños; 5, salón principal; 6, oficina-gerencia; 7, oficina general; 8, torre de enfriamiento. Escala 1 : 200.





BIBLIOGRAFIA

Revistas

Architect and Engineer. 10/52. New building for Crocker first national bank, Oakland; designed by M. Pflueger.

Architectural forum. 2/54. Modern bank annex, Federal reserve bank, Detroit; Smith Hinchman y Grylls, arqs. 12/54. Modern architecture breaks through the glass barrier; Manufacturers trust Co., New York; Skidmore, Owings y Merrill, arqs. 4/57. Tower with a front yard; office building for Chase Manhattan. 5/59. S O M puts the bones outside the skin new bank in Brussels. 8/59. Precision amid chaos; I. M. Pei's bank building at Roosevelt Fill, L. I. 7/61. Chase, portrait of a giant report on the biggest office building in Manhattan in 25 years; Skidmore, Owings y Merrill, arqs. 10/61. What in the world is happening to banks? 10/63. Symbol for savings: massive piers and a mighty concrete grid: bank building in Gardena, Calif.; Skidmore, Owings y Merrill, arqs.

Architectural record. 4/53. Drive-in bank stresses roadside advertising; Six Points branch, First national bank of Arizona, Phoenix; E. L. Varney, arq. 4/54. Republic national bank of Dallas; Harrison y Abramovitz y Gill y Harrell, arqs. 11/54 Manufacturers trust company builds conversation piece on Fifth avenue: glass-walled bank: Skidmore, Owings y Merrill, arqs. 2/55. New high in the skyline of Dallas: Republic national bank and office building; Harrison y Abramovitz y Gill y Harrell, arqs. 3/55. Mellon Bank old and new; W. K. Harrison y otros. 5/56. Small banks an active type. 12/56. Bank and rental offices; City national bank building, Beverly Hills; W. Becket y asociados, arqs. 7/57. Deft remodeling of Denver bank; J. S. Sudler arq. 4/58. Bank in Queen Victoria street, E C 4; J. Wright arq. 9/58. Bank building with precast face, Charlotte, N. C.; Harrison y Abramovitz y Odell, arqs. 2/59. Four small banks. 5/60. Usual made unusual: state bank of clearing, Chicago; H. Weese y asociados, arqs. First national bank of Miami, Miami; Weend, Johnson, arqs. 2/61. Sophisticated skyscraper: Harris trust and Savings bank, Chicago, by S O M. 4/61. Tripartite scheme for bank, office building, and garage: S O M's unusual solution for First city national bank in Houston. 6/61. New York's old financial district gets a new skyscraper; Chase Manhattan bank's head office building; Skidmore, Owings y Merrill, arqs. 8/61. Office buildings and banks building types studies. 9/61. Elegant drive-in bank in a park-like setting, Jefferson City, Mo.; Skidmore, Owings y Merrill, arqs.

Architectur und Wohnforn. 1/62. The first national bank of Miami; Weend y Johnson, arqs.

Bauen und Wohnen. 1/62. Die neue Chase Manhattan bank in New York; Skidmore, Owings y Merrill, arqs.

Domus. 5/58. Nuove sistemazioni di ambienti in una banca; Vico Magistretti, arq. 12/60. Interni di una banca in Miami; F. Knoll.

Informes de la construcción. 6-7/52. Sucursal bancaria en Madrid; R. de la Joya y M. Barbero, arqs. 10/52. La Banca Cantonal Vaudoise, Lausanne; Ch. Thevenaz, Ch. Brugger y M. Maillard, arqs. 6-7/53. Número dedicado al tema. 6-7/54. Sucursal bancaria en Tarrasa; Rafael de la Joya Castro y Manuel Barbero Rebolledo, arqs. 3/55. Banco Bahía en Salvador; Paulo Artimes Ribeiro, arq. / Moderna arquitectura de un edificio bancario; Skidmore, Owings y Merrill, arqs. / Segundo banco nacional de Huston; Kenneth Franzheim, arq. / Central bancaria en Albacete; R. Joya Castro y M. Barbero Rebolledo, arqs. / Sucursal de Banco Ibérico en Madrid; L. Peral Buesa, arq. 11/55. Banco de Méjico, en Veracruz; C. Lazo, arq. 1/58. Banco Rural y Mediterráneo; Sevilla; A. de la Peña Neila, arq. 6-7/61. Banco cantonal de Valais; A. Perraudin, J. Suter y R. Zurbriggen, arqs.

Interior design. 10/60. 13th semi-annual contract issue: banks. 12/60. New climate in banking: design and decoration of Lyman center building in Hollywood.

Interiors. 6/56. Interior contract series'56. 12/59. Interior contract series, 59: banks. 12/61. Interiors contract series' 61: banks. 9/62. Montreal trust: glowing bank in the Cruciform building; J. G. Carr y asociados, arqs. 9/63. Contract interiors.

L'architecture d'aujour'hui. 10/52. Banques.

L'Architettura. 5/58. La casa di Risparmio, A. Firenze; Giovanni Michelucci, arq. 10/62. La sede della Banca Popolare di Novara a Genova; L. Vietti, arq.

Nuestra arquitectura. 1/30. The National City Bank of New York (sucursal Buenos Aires); Aberastain Oro y Dudley, arqs., Julio Dacharry, Ing. civil. 6/42. Banco de la Provincia de Buenos Aires, casa central; Sánchez Lagos y de la Torre, arqs. 7/59. Agencia de un banco en Capivarí (Brasil); Levi, Cerqueira y Carvalho, arqs. 5/58. Edificio para un banco en Hamburgo; Werner Kallmorgen, arq. Edificio para un banco Lambert, en Bruselas; Skidmore, Owings y Merrill, arqs. 5/62. Banco para los Trabajadores, en Tel Aviv; A. Sharon y B. Idelson, arqs. 7/64. Edificio para el Banco de la Provincia de Córdoba, en Córdoba; Revol, Díaz y Hobbs, arqs.

Progressive architecture. 10/52. Bank planning in plans. 6/53. Interior design data: banks. 8/58. Banks: three examples from California, Washington and New York; L. Sloane. 12/58. Joliet bank; interior design by Cordogan and Kurek; L. Sloane. 6/59. Interior design data: banks, B. J. Melnick. 6/60. Top designers choose plastics; F. S. Knoll; G. Nelson; G. Luss. 5/63. Suburban branch banks. 9/63. Downtown bank tower in Montreal; P. Dickinson y otros, arqs.

Revista de arquitectura. 12/05. Banco Español del Río de la Plata, Reconquista y Cangallo; Carlos Agote, arq. 3/08. Banco Anglo-Sud Americano de Bahía Blanca; Chambers y Thomas, arqs. 6/12. Nuevo edificio del Banco de Comercio; Chambers y Thomas, arqs. 8/13. Banco Germánico, Reconquista 67; Alfredo Zucker, arq. 7-9/14 Banco Anglo Sud-Americano, Reconquista 46-48; Chambers Thomas, arqs. 9-10/7. Banco de la República del Uruguay (concurso); Chambers y Thomas, arqs. 9/23. Banco de la Nación Argentina, sucursal Once; Alejandro Christophersen, arq. 7/24. Edificio para la sucursal del Nuevo Banco Italiano; Manuel Tavazza, arq. 10/24. Banco de Boston, Florida 99; Chambers y Thomas, arqs. 1/26. Banco de Galicia y Buenos Aires; Vicente Colmegna, arq. 10/26. Banco Alemán Trasatlántico, Reconquista y Mitre; Ernesto Sackmann, arq. 12/26. Banco Francés del Río de la Plata, Reconquista y Cangallo; Jorge Bunge, arq. 4/27. Banco provincial de Santa Fe; Calvo, Jacobs y Giménez, arqs. 2/28. Banco El Hogar Argentino; Alejandro Virasoro, arq. 6/28. Interior del Banco Nacional (Chapin USA); Mowbrey y Uffinger, arqs. 8/28. Banco de la provincia de Tucumán; Alejandro Virasoro, arq. 8/28. Edificio del Nuevo Banco Italiano; Manuel Tavazza, arq. ii/28. Banco Germánico, 25 de Mayo 1945; Ernesto Sackmann, arq. 6/30. Banco Tornquist, Mitre 525; Alejandro Bustillo, arq. 4/31. Banco Popular Argentino, Florida y Cangallo; C. Vilar, arq. y A. Vilar, ing. 8/33. Edificio del Nuevo Banco Italiano, Reconquista y Rivadavia; De Lorenzi Otaola y Rocca, arqs. 5/39. Banco Municipal de préstamos. Esmeralda 660; P. Tagliaferri, arq. y Herrera y Fillot, ings. 10/42. Banco de la Provincia de Buenos Aires; Sánchez, Lagos y de la Torre, ings.

Revista internacional de luminotécnia. Número 1, 1949-50. Oficina matriz del Rotterdamsche Bank. Número 2, 1951-52. Iluminación en los bancos.

Royal Architectural Institute of Canada Journal. 10/50. Bank building in Canada; by D. H. Wrigh. 11/51. Bank of Nova Scotia building, Toronto; Mathers, Haldenby, Beck y Eadie, arqs. 2/57. Branch banks across the country (Canada).

The architect and building news. 1/59. Banks today. 3/59. Banks today (II). 12/59. Banks today (III).

Libros

—The Architectural Record ed. Commercial buildings, banks, transportations buildings, radio and TV buildings, theatres. New York, Dodge, 1953. (Citiziens National Trust and Savings Bank, Los Angeles; People's Savings Bank, Providence, Rodhe Island; Continental Bank and Trust Co., Salt Lake City, Utah; Broadway Savings Bank, New York City; First National Bank of Arizona).

—Carbonara, Pasquale, Architettura pratica... [Torino], Unione tipografico-editrice, 1954. IV, 2da.

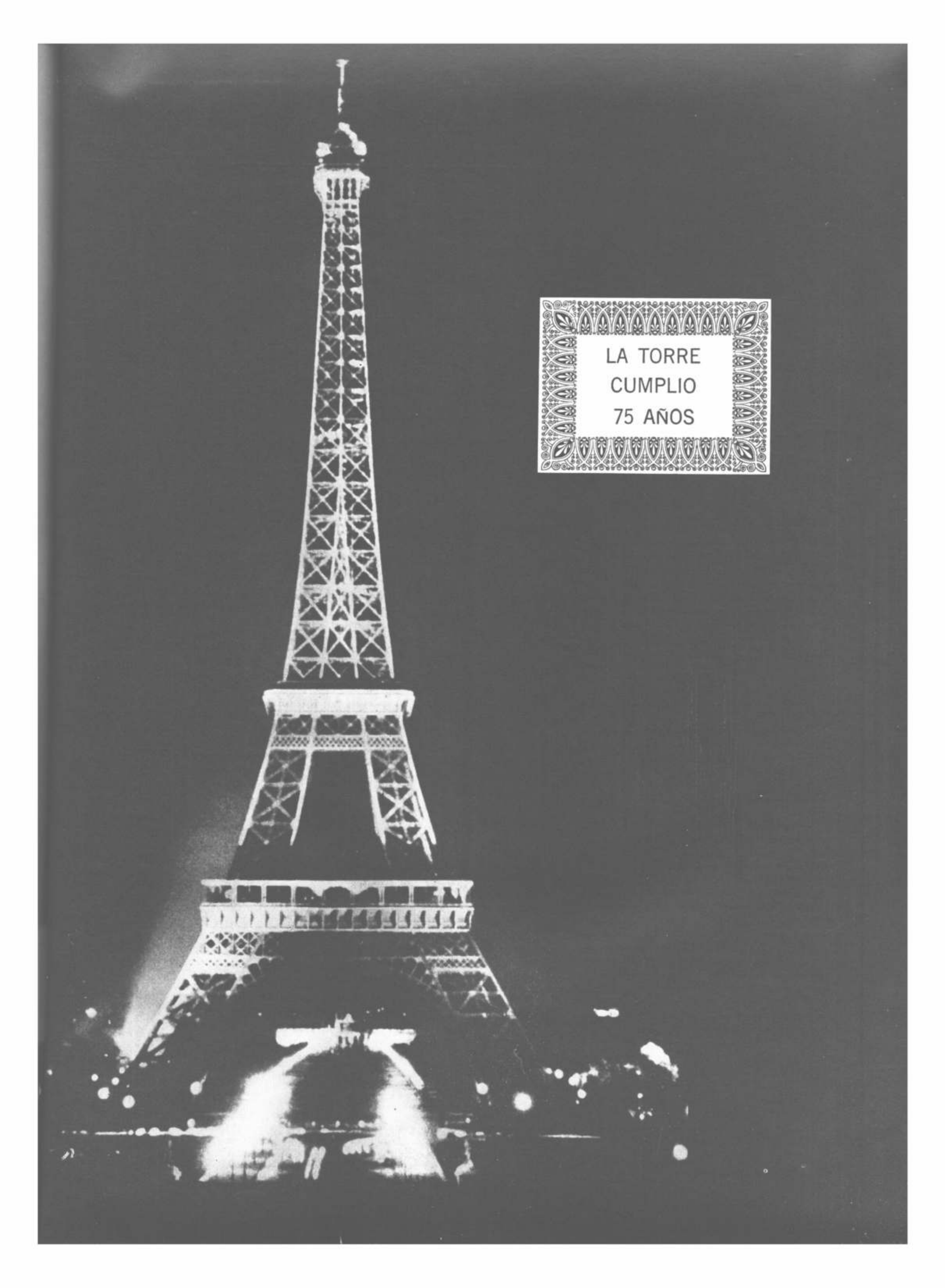
—Hamlin, Talbot Faulkner. Forms and functions of twentieth-century architecture... New York, Dodge Corp. 1953.

—Papadaki, Stamo. The work of Oscar Niemeyer, with a foreword by Lucio Costa. New York, Reinhold, 1950, (Boavista Bank).

—Stubbleibine, Jo.: The northwest architecture of Pietro Belluschi, New York, Dodge Corp., 1953.

— Waugh, Eduard Walter The South builds; new architecture in the old South, by Edward Waugh... Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1960. (Drive-in Bank in Raleigh).

—Architecture of Skidmore, Owings and Merrill, 1950-1962. Introduction by Henry Russell Hitchcock. Text by Ernst Danz. London, The Architectural Press, 1963. (First National City Bank, New York International Airport, N. Y., The Harris Trust and Savings Bank, Chicago, Illinois, First City National Bank, Houston, Texas, Chase Manhattan Bank, New York. N. Y., Banque Lambert, Brussels, Belgium).



LA TORRE
CUMPLIO
75 AÑOS



Où la mettra-t-on?

La mettra-t-on, ne la mettra-t-on pas?

Elle fut quelques jours au milieu du Champ de Mars; elle fut ensuite devant l'École militaire; elle alla faire un tour derrière les jardins plantés par M. Alphand, qui les a vus naître; puis on la mit dans les jardins mêmes; elle est en train de passer sur le quai, jusqu'à ce qu'elle finisse par tomber dans l'eau. Ainsi soit-il.

Y montera-t-on?

Les ascenseurs les plus connus se sont déclarés incompétents. La vis sans fin, sans trêve ni merci, est le dernier espoir de ceux qui comptent se livrer, une fois dans leur existence, à cette périlleuse ascension.

On ne sait plus que faire de la Tour, à l'heure qu'il est; telle est la vérité; le meuble est par trop encombrant. La seule solution raisonnable était celle qu'avait proposée la *Construction moderne* : Puisqu'on ne peut pas mettre la Tour dans l'Exposition, qu'on mette l'Exposition dans la Tour!

Si dans l'Exposition il n'y a pas de place pour une tour aussi colossale, le contenant étant moins vaste que le contenu, il était tout simple de renverser la proposition, et de loger le contenant dans le contenu.

De cette manière, on trouvait enfin l'utilisation si longtemps et si vainement cherchée par les admirateurs de la Tour, qui, jusqu'à ce jour, n'ont découvert que les salles d'hôpital et les salles de simple agrément pour occuper agréablement ce gigantesque échafaudage.

Et voyez comme tout s'enchaîne; comme d'une idée juste découlent naturellement les conséquences les plus heureuses! Conformément aux programmes artistiquement industriels et industriellement artistiques de MM. Turquet et Antonin Proust : au premier étage, on plaçait les Arts libéraux et vis-à-vis les Arts antili-béraux; au-dessus le Salon des animaux vivants et celui des artistes morts; en face, la Galerie des artistes maigres et celle des animaux gras. On symbolisait ainsi cette tendance si remarquable qui tend à unir intimement les arts, le commerce, l'agriculture et l'industrie, la carpe et le lapin, pour la régénération des sociétés démocratiques.

La galerie du Travail doit être aussi une des grandes attractions de la prochaine exposition, après avoir été celle des expositions précédentes; elle eût fait bonne figure dans la Tour. Au cinquième étage, le Conseil municipal, tout dévoué aux intérêts des classes les plus nécessiteuses de la société parisienne, eût été chargé d'organiser une vaste *Exposition du Travail dans les prisons*, qui aurait été l'innovation marquante de cette fête des peuples; de son côté la direction des Beaux-Arts eût fait fabriquer, sous les yeux du public, des chaussons de lisière industrielle aux pommes d'art.

En annexe, une galerie spéciale eût été réservée, dans les montants de la Tour, aux machines en travail d'enfant. Les institutrices brevetées et sans emploi — on commence à se plaindre de leur nombre — auraient été chargées de la surveillance.

Montant toujours, on eût trouvé à tous les étages, non seulement l'eau et le gaz, mais des salles de conférences pour Écrivains d'art des deux sexes, des salles spéciales pour le Zinc d'art et pour l'Art en zinc, les collections rétrospectives de l'âge de pierre et de l'âge d'or, sans compter les innombrables Divers qui sont encore ce qu'il y a de mieux arrêté dans le programme.

Un beau rêve! Le verrons-nous jamais réalisé? Si nous devions y renoncer, ce serait pour nous un des regrets les plus cuisants que la Tour aurait laissés derrière elle.

M. Charles Garnier a envisagé plus gaiement l'avenir. Nous citions dernièrement la spirituelle complainte chantée par lui au banquet des anciens élèves de l'Ecole des Beaux-Arts. En l'illustrant, nous reproduisons cette complainte que nous offrons en étrennes à nos lecteurs. M. Garnier a raison : au jour de l'an, il faut prendre les choses par leur côté gai.

Mais

Les vers sont enfants de la lyre,
Il faut les chanter, non les dire.

Nous rappelons ce précepte au lecteur. Pour garder son bouquet, la complainte doit se chanter sur l'air traditionnel de la légende consacrée à saint Roch, célèbre par son chien comme l'est M. Eiffel par sa Tour.

P.



LA BATALLA DE LA TORRE

LA TORRE CUMPLIO 75 AÑOS

**"LA CONSTRUCTION MODERNE"
1º DE ENERO DE 1887
EXPOSICION UNIVERSAL DE 1889
PROTESTA**

¿Adónde la ubicarán?...

¿La pondrán?... ¿No la pondrán? Hace algunos días la ponían en el Champ de Mars, después enfrente a la Escuela Militar... detrás de los jardines de M. Alphand, después en el medio mismo de los jardines... está en tren de pasar sobre el "quai", finalmente terminará cayéndose al agua. Así sea.

¿Se podrá subir a ella? Los ascensores más conocidos se consideran incompetentes. La escalera sin fin, sin tregua ni misericordia, es la última esperanza de quienes intentarán, por una sola vez en su vida, esta peligrosa ascensión.

A esta hora ya no se sabe qué más decir de la torre. La verdad es que el "mueble" está demasiado encumbrado. La única solución razonable es la que ha propuesto la "Construction Moderne": ya que no podemos ubicar la torre en la Exposición, ¡por qué no ubicamos la Exposición dentro de la torre!

Si dentro de la Exposición no hay lugar para una torre tan colosal, siendo el continente menos vasto que el contenido, sería mucho más simple hacer a inversa, alojando al continente en el contenido.

De esta manera se hallaría al fin la utilidad que han buscado larga y vanamente los admiradores de la torre que, hasta este día, no se les había ocurrido otra cosa que ubicar las salas de hospital y las salas de recreo en este "encofrado". Y veamos cómo todo se encadena, ¡cómo de una idea justa resultan las consecuencias más felices! Conforme a los programas artísticamente industriales e industrialmente artísticos de M. Turquet y Antonin Proust, en el primer piso se ubicarían las Artes Liberales y frente a ellas las Artes anti-liberales, arriba el Salón de los Animales Vivos y el de los Artistas Muertos, enfrente la Galería de Artistas Flacos y el de los Animales Gordos. Se simbolizaría así esta notable tendencia que tiende a unir íntimamente a las artes, el comercio, la industria, la carpa y el conejo, en aras de la regeneración de las sociedades democráticas.

La Galería del Trabajo está llamada también a ser una de las atracciones de al próxima Exposición, lo ha sido en las precedentes y ahora debe hacer un buen papel en la Torre. En el quinto piso, el Consejo Municipal, devoto de los intereses de las clases más necesitadas de la sociedad parisién, se encargará de organizar una vasta "Exposición del trabajo en las prisiones". Esta sería la más notable innovación en esta fiesta del pueblo. Además, en los montantes de la torre, una galería especial estaría habilitada para el cuidado de los niños. Las institutrices diplomadas y sin empleo —comenzamos a compadecernos de ellas— estarían encargadas de la vigilancia de los bebés.

Subiendo siempre, se podrá hallar no solamente el agua y el gas, sino también las salas de conferencia para escritores de arte de ambos sexos, las salas especiales para el Zinc de Arte y el Arte del Zinc, las colecciones retrospectivas de la edad de piedra y la edad de oro, etc., etc.

Un bello sueño. ¿Lo veremos alguna vez realizado? Renunciar a él sería para nosotros muy triste. De no llevarse a cabo, la torre dejaría tras ella una pena muy aguda. Sin embargo, Charles Garnier ha considerado alegremente el porvenir. Citamos primeramente la triste canción entonada por nosotros en el banquete de ex alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Reproducimos esta canción que ofrecemos como regalo a nuestros lectores. Monsieur Garnier tiene razón: debe verse siempre el lado alegre de las cosas.

"Los versos son hijos de la lira,
hay que cantarlos.. no hablarlos".

Recomendamos este precepto a los lectores. Para guardar su aroma, la canción debe ser entonada en el aire tradicional de la leyenda consagrada a San Roque, célebre por su perro como lo es Eiffel por su torre.

P.



134 LA CONSTRUCTION MODERNE. 1er JANVIER 1887.

LA TOUR EIFFEL
COMPLAINTE

Air de la complainte de Saint-Roch.

Accourez tous, le cœur plein d'espérance,
Accourez tous ; car on le bâtira,
Ce monument, l'orgueil de notre France,
Son avenir, sa gloire, et cœtera.
Comme en un rêve
Chacun s'élève
Et monte au ciel
Grâce à la tour Eiffel !




Ah ! c'est vraiment une chose étonnante,
Que cette tour construite tout en fer,
C'est que l'on veut qu'elle soit résonnante
Et qu'avec elle on fasse un bruit d'enfer.
Battre sans cesse
La grosse caisse,
C'est le moyen ;
Sans lui l'on ne fait rien.




Mais croyez bien qu'on a fait quelque chose
On en a fait le grand clou du succès.
C'est grâce à lui qu'en une apothéose
Doit rayonner le prestige français.
Oh ! clou céleste,
Je sais du reste,
En vérité,
Où je t'aurais planté.




Ce n'était pas l'Ecole militaire
Qui t'eût servi de jalon protecteur,
Mais c'eût été le grand trou qu'à la terre
Voudrait percer un très savant docteur.
Ta haute cime,
De cet abîme
Aurait été
Le bouchon ajusté.



Mais n'ayons pas de regrets, ça complique :
Car nous savons que le gouvernement
Doit tout prévoir, surtout en République,
Et qu'il ne peut agir que sagement.
Or le ministre
Nous administre
Son grand montant.
Il doit être épatant !



Oui, ça sera d'une beauté splendide,
Cet entonnoir planté sur son gros bout,
Et quand chacun verra la pyramide ;
Chacun dira : comme c'est plein de goût !
Car dans le monde
Pas un qui ponde
Un tel fouillis
De poutres en treillis.



Mais comme on veut avant tout qu'il domine
Les monuments pour paraître élevé,
On détruira Notre-Dame à la mine,
On rasera Paris jusqu'au pavé.
Plus d'architraves,
Rien que des caves ;
Les Rambuteaux,
Même seront trop hauts !



Et cependant cette tour monte, monte
En nous criant : je veux monter encor !
Je veux enter le fer avec la fonte.
Et Lockroy dit : c'est bien, *Excelsior !*
Ça grimpe en diable,
C'est incroyable,
Ça grimpe tant
Que c'en est embêtant !



C'est le bon Dieu qui fait alors la lippe
En voyant ça, dit-il, ils vont crever
Mon firmament avec leur grande équipe
Et tous les gens chez moi vont arriver.
Elle est trop forte !
Ferme la porte,
Saint Pierre, et dis
Qu'on clôt le Paradis.



N'ayez pas peur, patron, répond saint Pierre
Et n'usez pas pour ça votre crachoir,
Car les nigauds grimpant dans la volière
N'auront qu'un but : descendre du perchoir
Car la machine
Que l'on s'échine
A faire en fer,
C'est pour le mal de mer.



— Non, non, tu sais, jadis qu'au séminaire
On m'a toujours dit : bon Dieu, sois prudent
Et je m'en vais leur flanquer mon tonnerre
Pour fiche en bas ce piton impudent !
— Patron, morguienne,
C'est pas la peine,
Car les écrous
S'en chargeront pour vous.



— Allons c'est bien, repartit Dieu le Père ;
Mais pourquoi donc ont-ils fait leur projet ?
— C'est pour montrer que la France est prospère
Et qu'elle a trop d'argent pour son budget.
— Ah, sapperlotte,
Elle est trop forte ;
En cet instant
Je n'en puis dire autant.



— Ce n'est pas tout, lorsqu'un jour la camarde
Fera de l'œil à quelque beau gaillard,
Il n'aura qu'à franchir la balustrade
Pour proprement dévisser son billard.
— Bon ! au suicide
Qui se décide
Va chez Satan,
Ça me vide d'autant



C'est tout bénef, ainsi je me propose,
Reconnaissant, de recevoir chez moi
Les deux déments inventeurs de la chose,
Monsieur Eiffel avec monsieur Lockroy.
D'ailleurs mon Verbe,
Dans un proverbe,
Dit : c'est pour eux
Le royaume des cieux.



Et puis encor, je veux qu'on canonise
Sans plus tarder ces braves détraqués :
Que saint Eiffel patronne l'entreprise,
Que saint Lockroy patronne des toqués.
Je crois, saint Pierre,
Qu'en leur carrière,
Ces saints nouveaux
Auront quelques travaux.



Et c'est ainsi que Lockroy se faufile
Avec Eiffel parmi les bienheureux.
Puis Dieu joignit à ces deux chefs de file
Les ingénieurs ayant voté pour eux.
Et les formules,
Filles des mules,
Dès ce moment
Règnent au firmament.



Vous voyez bien que l'on a l'espérance,
Ayant aux cieux ces fabricants de clous,
Que désormais Dieu protège la France,
Comme on l'inscrit sur les pièces cent sous
Et sans nul doute,
Sans qu'il en coûte,
Là-haut Lockroy
Priera Dieu pour le Roy.



Accourez donc le cœur plein d'allégresse :
Il est rasé le mont Himalaya,
Et vous pouvez chanter avec ivresse :
Alleluia, goddam Alleluia !
Car en ce rêve
Chacun s'élève
Et monte au ciel
Grâce à la tour Eiffel

Charles GARNIER.





LA BATALLA DE LA TORRE



CONTRA LA TORRE DE M. EIFFEL

Al Sr. Alphand

Señor, querido compatriota:

Venimos, escritores, pintores, escultores, arquitectos, aficionados apasionados de la belleza hasta ahora casi intacta de París, a protestar, con todas nuestras fuerzas, con nuestra total indignación, en nombre del buen gusto francés, en nombre del arte y la historia de Francia amenazadas, en contra de la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa torre Eiffel, que la malignidad pública, a menudo impregnada de buen sentido y espíritu de justicia, ha bautizado ya con el nombre de "la torre de Babel".

Sin caer en la exaltación de la patriotería, creemos nos asiste el derecho de proclamar bien alto que París es ciudad sin rival en el mundo. Por encima de sus calles, de sus muchísimos boulevards, a lo largo de sus admirables "quays", en el medio de sus magníficos paseos, surgen los más nobles monumentos que el genio humano ha creado. El alma de Francia, creadora de obras maestras, resplandece entre este augusto floreamiento de piedra. Italia, Alemania, Flandes, tan soberbias —con justa razón— de su herencia artística, no poseen nada que sea comparable a lo nuestro, y de todos los rincones del universo París atrae la curiosidad y admiración.

¿Debemos dejar que se profane todo ésto? ¿Será el destino de París por muchos años el de ser asociada con lo estrafalario, con la imaginación mercantil de un constructor de máquinas cuyo deseo es afearla irreparablemente y deshonrarla? Pues la torre Eiffel, de la cual ni la comercial América querría tener parte, será, no lo dude usted, la deshonra de París. Todos lo sienten. Todos lo dicen, todos se afligen profundamente, y nosotros no somos más que un débil eco de la opinión universal, legítimamente alarmada. En fin, cuando los extranjeros visiten nuestra Exposición, escribirán asombrados: "¿Qué es este horror que han encontrado los franceses para darnos una idea de su tan mentado buen gusto?". Y tendrán razón al burlarse de nosotros, porque el París de los góticos sublimes, el París de Jean Goujon, de German Pilon, de Puget, de Rude, de Barye, etc., se transformará en el París de Monsieur Eiffel.

Basta, por otra parte, para darse cuenta de lo que nosotros adelantamos, que se figure como esta torre tan vertiginosamente ridícula, dominando a París como una gigantesca y negra chimenea de usina, abrumará con su bárbara masa a Notre Dame, a la Sainte Chapelle, a la torre Saint-Jacques, al Louvre, a la cúpula de los Inválidos, al Arco de Triunfo. Todos nuestros monumentos serán humillados y nuestra arquitectura, achicada, desaparecerá ante ese sueño estupefaciente. Y dentro de veinte años veremos que se desparrama sobre la villa entera, y trémulos todavía ante el genio de tantos siglos, veremos diluirse como una mancha de tinta la sombra odiosa de esta odiosa columna de palastro abulonado.

Es a usted, señor y querido compatriota, a usted, que ama tanto a París, que lo ha embellecido tanto, que tantas veces lo ha protegido contra las desvastaciones administrativas y el vandalismo de las empresas industriales, que le corresponde el honor de defender la causa de París, conscientes de que le dispensará toda la energía, toda la elocuencia que puede inspirar a un artista como usted el amor por lo bello, lo grande y lo justo. Y si nuestro grito de alarma no es escuchado, si nuestras razones no son entendidas, si París se obstina en deshonrar a París, haremos, por lo menos, usted y nosotros, hecho oir una protesta que honra.

Firmado: Ernest Meissonier, Charles Gounod, Charles Garnier, Victorien Sardou, Robert-Fleury, Edouard Pailleton, Gérome, Jules Lefebre, León Bonnat, Alexandre Dumas fils, Leconte de Lisle, François Coppée, Sully Prudhomme, Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, etcétera, etcétera.

LA GESTACION DE LA TORRE



LA TOUR EIFFEL: 1889-1964

La Tour Eiffel fue creada hace ochenta años.

Durante casi todo el siglo XIX la idea de construir una gran torre había obsesionado principalmente a los ingenieros, pero también eran muchos los integrantes de los cuadros dirigentes de las grandes potencias que sentíanse atraídos por esta idea, que en sí resumiría el adelanto de la ciencia positiva y la sensibilidad progresista de la nación.

Más allá del entusiasmo de especialistas y dirigentes había una verdadera predisposición espiritual pública en favor de la ingeniería y sus realizaciones.

La ciencia positiva daba pie a la concepción imaginaria de un mundo pleno de obras maravillosas creadas por el hombre en posesión de la nueva tecnología: los puentes, los ferrocarriles, la velocidad en las comunicaciones, volar, viajar bajo la superficie del mar, **dar la vuelta al mundo en ochenta días.**

Es inevitable la referencia a Julio Verne (f1) pues viene de perillas para resumir en sintética imagen aquel estado de ánimo, aquella alucinación de un mundo mejor... la aventura del progreso. Sin duda, el clima para "la torre" era una realidad, solo ignorada por los estetas, los artistas del 'arte oficial' que finalmente se llevarían el gran chasco con un ministro que supo ver más allá de lo que la "prudencia" académica aconsejaba y permitió que se concretase el mejor testimonio de su siglo, un siglo no impropiamente denominado "del Progreso" (1).

Superar los 146 metros de la Pirámide de Keops, los 150 de la Catedral de Rouen o los 159 de Strasbourg representaba, para el método de construcción basado en la albañilería de ladrillo o piedra, un esfuerzo bastante grande y no fue poco el estupor que causara Antonelli en 1863 cuando comenzó en Turín su célebre "mole", que llegaría a tener 169 metros. En 1885 se inauguraba en Washington D. C. el monumento al padre de la revolución americana, un obelisco hueco limitado a 169 metros por la opinión generalizada de los técnicos de la época en el sentido de que más allá de esa cota el viento ocasionaría graves trastornos.

En la segunda mitad del siglo XIX la ingeniería de hierro y del acero se había colocado decididamente a la vanguardia de los métodos de construcción y a la labor de los grandes pioneros de la ingeniería inglesa, Smeaton (1724-92), Telford (1757-1834), Brunel (1769-1849), Stephenson (1781-1848) y Trevithick (1771-1833), se sumaba la ambición de los americanos Clarke y Reeves que también proponían la realización de una gran torre. Hacia fines de siglo la primacía de este desarrollo pasa decididamente a manos de los ingenieros franceses.

Ya inminente la realización de la Exposición de 1889, Sebillot y Bourdais (este último autor, entre otras cosas, del Palacio de Justicia de Le Havre), asociados con Davioud, autor del Trocadero, sugieren la realización de una gran torre. El ministro Lockroy recibió muchas propuestas con igual fin (Ver nota 1) y el 12 de junio de 1886 informó que el proyecto sometido por la empresa Eiffel se hallaba en estudio. La propuesta de Eiffel ya era conocida por los especialistas, puesto que en su edición del 13 de diciembre de 1884 "La Genie Civil" le había dedicado un artículo cuyo título rezaba así: "Proyecto para una torre colosal de trescientos metros realizado por los señores E. Nouguier y Koechlin, ingenieros de la empresa Eiffel (2) y por el Sr. M. Sauvestre, arquitecto, y presentado por el Sr. Eiffel, ingeniero residente en Levallois-Perret". En esa misma publicación se muestra la torre, que luego sería algo modificada previa a su erección. En 1885 Eiffel leyó, ante la Sociedad de Ingenieros Civiles, una memoria en la cual se detallaban cálculos y procedimientos; también mencionó en aquella oportunidad el uso que prestaría la torre a los hombres de ciencia: meteorólogos, astrónomos y físicos, como así también a la telegrafía militar.

El proyecto Eiffel fue aprobado por el ministerio en junio de 1886 y luego de haberse comenzado la estructura metálica el 30 de junio de 1887, púsose fin a la construcción el 31 de marzo de 1889.

Hoy no es motivo de mayor asombro la pieza en sí ni el hecho de su erección, aunque sus dimensiones, aún ahora, son de gran impacto y espectacularidad. Sin embargo, mirando retrospectivamente, no podemos sino asombrarnos ante la envergadura del proyecto, que así descarnado, en cierto modo rudamente metálico, vino a concretarse en la capital del academismo, cuna de la Ecole de Beaux Arts, en un momento en que la arquitectura, relegada a la categoría de arte decorativo, acusaba su momento de más agudo barroquismo. No eran Baltard, Bourdais, Labrouste, Formigé y Dutert la regla, en una ciudad cuyo edificio más representativo era, en aquel momento, el de la Opera (1863), realizado por Charles Garnier (f2). La tradición derivada de la modalidad "clásica" francesa pesaba fuertemente sobre el ideario estético de fin de siglo y no eran muchos los que estaban dispuestos a aceptar la "crudeza" de la obra ingenieril en sí como hecho arquitectónico.

No es necesario trazar aquí la historia de la construcción metálica desde la techumbre del Théâtre Francais (1776) y el célebre puente de Coalbrookdale (1775-79) pasando por los invernaderos de Rouhault (1833), la Biblioteca Ste. Genevieve (1843-1850) de Labrouste y el Crystal Palace de Paxton (Londres, 1851), hasta llegar a las dos célebres obras de la exposición de 1889: la "Salle de Machines" de Dutert y Contamin (ver **na** 407, p. 49) y la Tour Eiffel, pero sí debemos recordar que ese desarrollo no constituyó, bajo ningún punto de vista, "moneda corriente" en materia de edificación en un siglo en que, por rara y feliz casualidad, fueron casi exclusivamente las exposiciones (3) las encargadas de mostrar el nuevo medio que produciría, eventualmente, una profunda mutación en las maneras de construir y en las formas estéticas, dando pie en parte a la sublevación racionalista de comienzos de nuestro siglo.

Por si esta aseveración tendiese a crear una imagen demasiado exclusivista del papel desempeñado por las exposiciones, debemos aclarar que no se nos escapan de la memoria las grandes terminales de Ferrocarril como la Gare Du Nord, de J. Hittorf (4), ni Saint Pancras en Londres (ver **na** 407 y 408), ni aquella renombrada iglesia de Baltard: Saint Agustín, en la intersección del Boulevard Haussman con el de Malesherbes. (5)

Gustave Alexandre Eiffel (f3) es el más notable de los ingenieros franceses de ese fin de siglo brillante en que la tecnología de las construcciones daría una prematura pauta para la nueva arquitectura, pauta que, específicamente hablando en materia de construcciones en acero, no llegó a concretarse con características demasiado netas. Es justo reconocer que fuera del ámbito de los grandes puentes y la "obra civil" de la ingeniería, generalmente industrial o conexa a los sistemas de transportes y comunicaciones, el acero fue, como elemento substancial de la arquitectura, a la zaga del hormigón armado.

Nació Alexandre Gustave Eiffel en Dijon en 1832, terminó sus estudios en l'Ecole Central des Arts et Manufactures de París y tuvo su primer empleo en la firma Nepveu, fabricante de material ferroviario y constructora de puentes. En 1867 instaló por su cuenta la empresa que llevó su nombre. Construyó no solo en Francia sino también en otros países como Portugal y España. Se especializó en cimentaciones, estudió profundamente la mecánica de suelos, fue de los primeros en generalizar el uso del aire comprimido en la construcción de fundaciones; el uso de gatos hidráulicos también recibió de él un fuerte impulso; el papel que desempeñó en el pasaje del uso de fundición a los aceros fue fundamental; habiendo llevado a cabo importantes estudios sobre elasticidad cuyo propósito sería el de lograr un nuevo material cuyas características permitiesen ir más allá de las limitaciones impuestas por la naturaleza frangente de la fundición. Aunque criticado a veces, algunas con razón (no precisamente el caso de "la Tour"), su obra queda como una de las de mayor importancia dentro de un concierto y una época en que resulta difícil descollar. El hecho de que él era no solo un hombre esencialmente instrumental como es todo ingeniero, sino también el teorizador con aguda sensibilidad ante las implicaciones estéticas de la ingeniería, es quizás lo que le valió un lugar destacado entre sus contemporáneos.

Al hombre **positivo** unió las cualidades del metafísico, y si hace falta prueba de ello no estará demás recordar sus afirmaciones respecto de la forma de la torre: "¿Acaso las auténticas leyes de la energía no se expresan siempre en las secretas leyes de la armonía? El principio fundamental de la estética establece que la forma se adecúe perfectamente al fin. ¿Cuáles son las leyes que ha debido tener en cuenta la torre? Ni más ni menos que las de la resistencia al viento. Es por este motivo que ella tendrá el perfil curvo, como indica el cálculo,

LA GESTACION DE LA TORRE



1. Julio Verne (1828-1905).



2. Charles Garnier (1825-1898).



3. Gustave Eiffel (1832-1923).

de manera que partiendo de un gran macizo en la base, se afine hacia el vértice, dando así sensación de fuerza y belleza" **(la da, sin duda!!!)** (6). La verdadera naturaleza de las formas queda justificada y se perfecciona, en la eficaz adaptación a las necesidades del uso. Cuanto más eficiente el aparato, más perfecta su forma y, en el caso de la torre, elemento material frente al viento, no hay duda de que la silueta es de natural belleza.

En el decir de Maurice Besset (7) "desde el perfil de la torre hasta el monoplano de ala baja diseñado en 1918, las creaciones de Eiffel generan toda una familia de formas cuyo carácter aerodinámico signará profundamente al estilo del siglo XX".

Más específicamente "la torre" presenta un doble problema, primero el del peso bruto total sobre los cimientos y, segundo, el de la suma o resta, según la circunstancia, de la carga originada por el viento al incidir en la estructura. La idea de levantar los cuatro montantes en forma de caja sin refuerzos transversales obedece no sólo al deseo de aligerar la estructura sino también al de lograr un elemento estructural de alto momento de inercia, capaz de trabajar parte a la tracción y parte a la compresión según la circunstancia solicitante. La curva de los montantes responde a la necesidad de dar a esta función la mayor elasticidad, de manera que el conjunto trabaje como un ente flexible total. El viento era un viejo conocido de la empresa Eiffel, que había tenido que vencerlo en reiteradas oportunidades; caso principalísimo había sido el del puente María Pía en Portugal.

Si bien Eiffel y sus ingenieros habían acumulado una valiosísima experiencia en la construcción de puentes, ésta no debe sobreestimarse en el caso de la torre pues, aunque el problema pertenecía indudablemente al mismo "mettier", la construcción **vertical** de 300 metros presenta algunos problemas netamente distintos. La forma de la torre es la resultante de la feliz solución del problema de su estabilidad. Las verificaciones practicadas por encima de los treinta metros de altura demostraron la ineficacia de las barras diagonales en función resistente debido a que las mismas, para trabajar adecuadamente, tenían que tener una dimensión cuyo peso era muy grande y las tornaba escasamente eficientes. Entonces se decide absorber las cargas fundamentales por las aristas, reduciendo la armadura a "cuatro grandes montantes, reduciendo al mínimo el emparrado, utilizando como medio de unión de los mismos algunas cinturas horizontales muy espaciadas". Es así que los montantes se componen, además de los cuatro elementos fundamentales de ángulo, de 29 paneles trapezoidales constituidos por cordones horizontales y elementos diagonales.

Es evidente que en todo el cálculo hay una preocupación mayor: la de ofrecer la menor resistencia posible al viento, eliminando todo elemento estructural, toda masa, cuya presencia no estuviese justificada por condiciones de rendimiento tremendamente estrictas. Si se tiene en cuenta la carga total, 6.500 toneladas, no podrá aducirse que esa gran preocupación haya sido, dentro de las condiciones imperantes en aquel momento, cumplida con el máximo rigor.

Eiffel estimó la velocidad máxima del viento en 50 metros por segundo, es decir un viento ciertamente huracanado, utilizando la fórmula P (carga del viento) $= 0,12\ V^2$, siendo V^2 la velocidad del viento por segundo, de esta manera se obtiene una carga de 300 kilos en el punto más alto y de 200 kilos en la base. El coeficiente 0,12 era en realidad bastante exagerado pues en construcciones anteriores (puentes), había utilizado 0,09. Como medida de seguridad elevó la carga a 400 kilos.

De la progresiva descomposición del diagrama de cargas en las direcciones de los elementos estructurales principales, nacen, en forma absolutamente adecuada a su función resistente, las dimensiones y la posición de éstos en el espacio. Como elemento secundario en el cálculo aparece el efecto de la dilatación del metal por acción térmica. Como resultado final de la conducción de los esfuerzos a tierra desde el punto más alto hasta el punto más bajo, resulta la dimensión de la base (103,90 m de eje a eje) y la posición de los elementos horizontales de cintura (57,43 m, 195,93 m, 293,13 m, 300,51 m). Del ajuste de los diagramas de descomposición de fuerzas nace el trazado de la curva del perfil, formada por una serie de rectas, la primera de las cuales, desde la base, es bastante más larga que las demás, yendo desde el nivel del suelo hasta el primer elemento horizontal. Los cuatro primeros elementos trapezoidales de cada frente de montaje corresponden a esta primera recta; luego la curva se va formando con elementos cada vez menores.

El montaje y ensamblado fue motivo de un estudio muy cuidadoso, al extremo de no tener que retocarse ni una sola pieza en obra. Los remaches (cuya cantidad fue de 1.050.846) habían sido calculados con una exactitud de una décima de milímetro y la ejecución fue tan perfecta que el ensamblaje se llevó a cabo sin necesidad de introducir modificación alguna durante el proceso. Se utilizaron varios dispositivos bastante novedosos para la época, entre los cuales figuraron los gatos hidráulicos con que la empresa estaba tan familiarizada a través de su actividad anterior, también el uso del aire comprimido en obra de fundaciones jugó un importante papel.

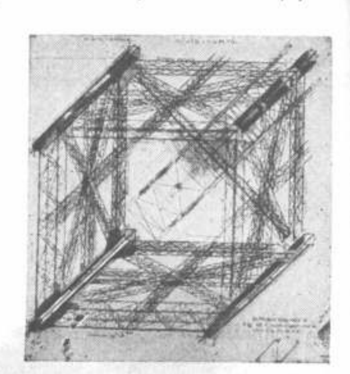
Contrariamente al sistema utilizado en los puentes, en los cuales el uso de cimbras era muy reducido y la estructura se levantaba en forma progresiva utilizando las posibilidades montantes de la misma, en "la tour" se hizo necesario un andamiaje de bastante envergadura en la parte baja, necesidad que iría desapareciendo a medida que la construcción cobraba altura.

La carga total de la torre es de 4 kg por cm^2, más o menos lo que comunica a tierra un hombre normal sentado sobre una silla común. Esto parece increíble, sin embargo un modelo de treinta centímetros de alto, guardando una estricta proporcionalidad, solo pesa 0,07 kg. La oscilación máxima en el punto más alto no ha sobrepasado nunca los 12 cms. El efecto térmico hace variar la altura en 15 cms.

Capítulo aparte merecen, por su envergadura, los elementos complementarios: calefacción, sanitarios, la instalación de las circulaciones verticales; ésta dio la nota descollante con los ascensores. Desde el suelo hasta el tope, la escalera tiene 1.792 escaños.

Mucho dio que hablar el aspecto financiero, y no





Izquierda: estado de las obras 18 de julio 1887.

Derecha: axonométrica de un montante al partir de la base.



fueron pocas las críticas que se elevaron, tanto al gobierno como al mismo Eiffel, en el sentido de que difícilmente la empresa saldría a flote. "La Construction Moderne", uno de los periódicos que llevaba la voz tonante en este asunto se ocupa del mismo durante casi dos años previos a la inauguración de la torre y su Director, Pierre Planat, dedica preferente atención, con inusitado cinismo, a lo que denomina algunas veces "el equilibrio financiero y el equilibrio estético-matemático de la torre de Monsieur Eiffel".

La financiación se llevó a cabo teniendo como base una contribución del Estado (1.500.000 francos), que no alcanzaba ni remotamente a cubrir el volumen de la inversión total, para complementar la cual Eiffel constituyó una sociedad cuyo directorio él mismo presidió y que, con la ayuda crediticia de bancos, sería la encargada de llevar a feliz término la construcción. Otra sociedad paralela se encargaría de la explotación de la torre. Se le otorgó una concesión por 20 años, es decir de 1889 a 1909. Durante esta explotación el contrato establecía los precios máximos que se podían cobrar a los visitantes: 5 francos al tope y 2 francos al primer piso. En el lapso que va desde 1890 a 1898 se cancelaron todas las deudas, se reembolsó el importe de las acciones más los intereses correspondientes y se constituyó un fondo de reserva para continuar la explotación.

Volviendo a lo que decíamos en el comienzo, es evidente que más allá del ambiente adverso generado por gran parte de la intelectualidad de la época y que tuvo las ingratas derivaciones que hemos consignado y que van desde el campo de lo específicamente estético hasta el más menudo de la financiación, había en el grueso del público un verdadero "clima" a favor de la torre, "clima" cuya descripción no es fácil puesto que se trataba más bien de algo casi místico cuyos componentes positivos no son del todo fáciles de detectar. Había un gran optimismo respecto de lo que podía hacer la ciencia positiva, especialmente la ingeniería, a la cual se le asignaba características de verdadero bálsamo en la cura de los males de la humanidad. Es notable que aquellos intelectuales que se sentían investidos con el deber de defender el "buen gusto" y la moralidad artística, no hayan podido captar algo que estaba presente en casi todos los estratos de la sociedad de fines de siglo.

Es en este contraste entre lo que opinaba la "elite" intelectual de la época y el favor público con que se acogió el proyecto y luego se aceptó a la torre, que radica el mayor interés histórico de la misma, porque demuestra a las claras lo complejo y paradójico de la época en que la misma se llevó a cabo, complejidad a la cual contribuye en grado superlativo la intelectualización del arte, es decir, su reducción a "figuras" del pensamiento. Es en torno a esto último que debemos aclarar que si bien sabemos que todo arte indudablemente existe primero en el intelecto que en los hechos, no debe perderse de vista que la realidad del mismo se desenvuelve a través de lo práctico y es en función de lo que honradamente puede lograrse en los hechos, que debe surgir su forma final, la que si bien estará de múltiples maneras relacionado con aquel acto primero de intelección, no tiene porque estar prevista formalmente en él o, en otras palabras, estar pre-determinada, con rigor, como forma final en el primer acto de la intuición creativa. Hoy, que atribuimos tanto valor a la "flexibilidad' en ese primer momento de la creación para que permita se lleve a cabo el proceso natural de la génesis artística que legítimamente corresponde a cada procedimiento y a cada material, debemos asombrarnos de la torre, pues ella es, no cabe duda, un ejemplo premonitoro de una vuelta a la verdadera organicidad en los procesos creativos del arte.

Es en lo antedicho en que falla radicalmente el enfoque de los intelectuales de aquella época respecto del arte, y es por ello que una figura tan simple, tan elemental pero a la vez tan honrada y tan legítimamente gestada como la que forman las cuatro hipérbolas de la torre, les resultaba tan indigesta. Porque el "arte oficial" sólo se podía resolver mediante el eclecticismo, en el cual la forma final está dada simultáneamente con la primera intelección del programa artístico y de la cual no hay escapatoria posible, debiéndose someter los procedimientos y los materiales al logro de un apriorismo radicado preferentemente en el ámbito de las asociaciones históricas.

Es audaz suponer que Eiffel haya tenido una posición clara o una intuición definida acerca de la problemática en que se debatía el arte de su tiempo, pero no hay duda de que se colocó en una posición lógica y coherente frente al problema que tenía por delante y lo enfrentó con valentía y sinceridad. Si se compara a la torre realizada, con algunos de los proyectos presentados por los mejores académicos del día **(y que mostramos en otra parte),** se tendrá fácilmente una noción exacta del mérito del ingeniero de Dijon. Es evidente que en el proceso creativo de la torre todo sucedió con una lógica maravillosa, desde la "idea torre" hasta la forma resultante que es ni más ni menos la que naturalmente debía emerger de la naturaleza de los materiales, la buena solución estática y, en función de ella, la adecuada disposición de los elementos estructurales. Eso sí, no debemos encandilarnos desmedidamente por la maravillosa unidad que denota el proceso genético de la torre, porque tampoco se nos escapa que su finalidad es bastante simple; no hay en el programa mayores complicaciones. Sin embargo, se nos ocurre que para aquella época, en fin, era la única posibilidad en que podía darse un fenómeno que serviría para mostrar las cosas que Occidente había dejado de "ver" desde que se cerraron las bóvedas de Amiens, Beauvais, y Notre Dame de París. Esto, teniendo en cuenta la debida distancia que hay entre el tema de la torre y el de las catedrales. Es difícil suponer que Eiffel haya sido demasiado consciente de todo esto (a pesar de Viollet-le-Duc, etc.); quizás su espíritu estaba en algo que hoy nos parece mucho más prosaico y que refleja su optimismo respecto de la ingeniería y cómo él la concebía en función del prestigio de su patria: "Será un símbolo del arte del ingeniero moderno y del siglo de la industria y de la ciencia", y "Francia será el único país del mundo cuya bandera flameará sobre un edificio de 300 metros de altura", dijo en la hora de la victoria. Hoy esto ya no es cierto, hay dos rascacielos en Nueva York que superan esa altura y otro que se viene a corto plazo, más una torre metálica en Tokio. **¡Pero han pasado 75 años!**

(1) París había conocido ya varias batallas en el terreno artístico, desde aquella famosa entre los partidarios de Gluck y los de Nicolo Piccinini, hasta la que se desarrolló en torno a "Ernani", la ópero de Verdi. Pero la que motivó la torre posiblemente superó en trascendencia a cualquiera de aquéllas. Los antagonistas fueron de gran jerarquía, entre ellos, Etienne-Auguste-Edouard Simón, llamado Lockroy, Ministro del Comercio y de la industria, tuvo que soportar en el sector oficial casi todo el peso de la crítica que le dirigieron los opositores del proyecto Eiffel. Junto con él debemos mencionar a Adolphe Alphand, director de las obras de la exposición, quien también supo del precio que había que pagar por apoyar la "audacia" de Eiffel. Desde "La Construction Moderne" se llevó a cabo una campaña implacable contra ambos, dirigida por Pierre Planat, su director. "Le Figaro", órgano oficial de "La Torre", según Planat, defendió a Eiffel. Lo curioso es que de los setecientos proyectos presentados al concurso de la torre, el jurado, que había retenido a dieciocho para la final, eligió por unanimidad el de Eiffel. Sin embargo, ello no obstó para que se dijera que "sólo un decreto ministerial o presidencial podría asegurar la estabililad de la torre" ("La Construction Moderne", 26.6.1886).

(2) Gustave A. Eiffel & Cie., Constructeurs, Atelier des Constructions Metalliques á Levallois-Perret.

(3) Las principales exposiciones hasta 1900 fueron:

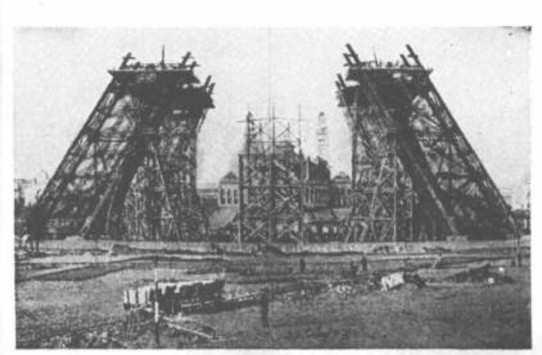
Ciudad	Fecha	Exhibidores	Visitantes en millones
Londres	1851	13.937	6,04
París	1855	20.839	6,16
Londres	1862	28.653	6,21
París	1867	43.217	6,80
Viena	1873	25.760	6,74
Filadelfia	1876	60.000	9,89
París	1878	52.835	16,10
Sydney	1879	9.345	1,12
Melbourne	1886	12.792	1,33
Londres	1886	—	5,55
París	1889	61.722	32,35
Chicago	1893	—	21,48
París	1900	—	39,00

(4) Louis Hautcoeur, en un artículo sobre la Tour Eiffel en el número 113 de "Jardin des Arts" (Abril 1964) dice que las construcciones metálicas se podrían dividir en dos grandes grupos: 1º las que están totalmente "contenidas' en mampostería, como la Biblioteca de Santa Genoveva o la Iglesia de San Agustín, etc. y 2º, las que se presentan "desnudas" como el Crystal Palace, los Halles Centrales de Baltard, etc.

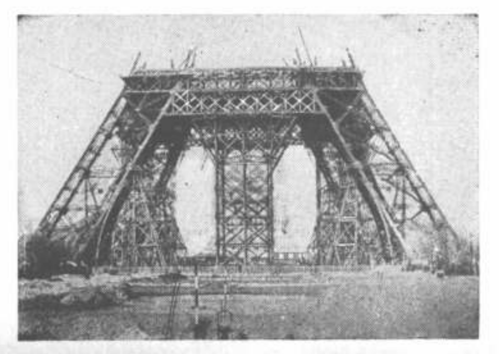
(5) No nos olvidamos también de la Iglesia de San Eugenio en París, construida por L. A. Boileau en 1854-55, socio de Eiffel en la construcción de la tienda "Au Bon Marché" (1876).

(6) El subrayado es nuestro.

(7) Maurice Besset: "Gustave Eiffel", Electa Editrice, Milano, 1957.



Izquierda: las obras el 7 de diciembre de 1887, vistas desde el Champ de Mars hacia el Trocadero. Nótese la importancia del andamiaje en la realización de este primer tramo.



Derecha: el 26 de marzo de 1888, a casi un año de la inauguración, se inicia la segunda etapa que se construyo casi sin cimbra.

LA VICTORIA DE LA TORRE

BIOGRAFIA DE GUSTAVE ALEXANDRE EIFFEL

1832, 15 de diciembre. Nace en Dijon Gustave-Alexandre Eiffel. Para mejorar las condiciones familiares la señora Eiffel abre por su cuenta un comercio de leña y carbón, que no tarda en prosperar. Posteriormente agregará la Brasserie du Castel.

1832-1843. El joven Gustave pasa la mayor parte de su infancia con su abuela y su tío, Jean-Baptiste Mollerat, químico, inventor de un procedimiento para extraer acetato de la madera.

1843-1850. **Henri Labrouste: Biblioteca Santa Genoveva en París.**

1856. Secretario y hombre de confianza de "Nepveu & Cie., fábrica de máquinas a vapor, utensilios, laminados, materiales ferroviarios fijos y móviles", en París.

1856-1853. **Puesta a punto del proceso Bessemer.**

1857-1864. Estando Nepveu en dificultades, Eiffel pasa varios meses en la "Compañía del Ferrocarril del Oeste", y lu-go entra como jefe de Pauwels & Cía.

1858-1859. Puente metálico en Bordeaux.

1862. Eiffel se casa con Marie Gandelet, de 18 años.

1863, 19 de agosto. Nace en París Claire Eiffel, seguida de otras dos niñas: Laura y Valentine, y de dos niños: Edouard y Albert.

1863. Viollet-le-Duc: "Entretiens sur l'Architecture".

1864.-1866. Eiffel abandona Pauwels & Cie. Visita el Canal de Suez, recientemente inaugurado (1865).

1864. **Puesta a punto del proceso Martin.**

1866. "G. Eiffel, ingeniero consultor, calle San Petersburgo 22, París".

1866-1867. Exposición Universal de París, calcula y verifica la armadura del arco de la "Galería de las Máquinas".

1867. "G. Eiffel, Constructor, Atelier de Construcciones Metálicas en Levallois-Perret".

1868-1869. Viaducto de la línea ferroviaria de Commentry a Gannat.

1871-1873. Viaducto de la línea ferroviaria de Brives a Tulle.

1874. **Proyecto de torre cilíndrica de hierro, de 1.000 pies, para la Exposición de Filadelfia (Clarke y Reeves).**

1876. "Grands Magazins du Bon Marché" (arq. Boileau) en Hungría (estación de Pest).

1877, 8 de setpiiembre: muerte de la señora Eiffel, seguida a los pocos meses por la madre de Eiffel.

1877-1878. Puente María Pía sobre el Douro, en Portugal. Fachada y cúpula de la "Gran Galería" y pabellón de la ciudad de París en la Exposición Universal.

1879. Puente de Viana y de la línea de Beira-Alta (Portugal). Durante un debate en la Sociedad para la Promoción de la Industria Nacional, Eiffel toma posición en contra del proyecto presentado por Lesseps, de un canal horizontal atravesando el istmo de Panamá.

1880-1884. Viaducto de Garabit.

1884. Cúpula del observatorio de Niza. Museo Galliera en París. Primer estudio para un "pilón de 300 m."

1885. Armazón de la estatua de la Libertad, de Bartholdi, erecta en la rada de New York.

1885. **Obelisco de granito en Washington, de 170 m.**

1886. Puente sobre el Tajo.

1887. 26 de enero. Se inicia la fundación de la torre de 300 m., en el Champ de Mars, París.

1877. 7 de diciembre. Fijación de los puntales de los travesaños horizontales de la primera plataforma de la torre, la operación más delicada del montaje.
1887, 10 de diciembre. Firma del contrato para la construcción del Canal de Panamá.

1889. Se termina el montaje de la torre.

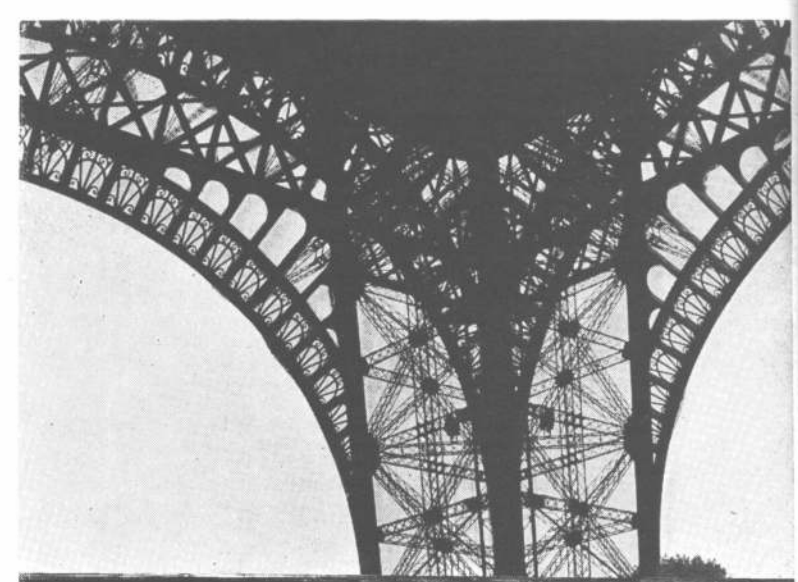
1883-1889. **John Fowler y Benjamin Baker: Puente sobre Firth of Forth.**

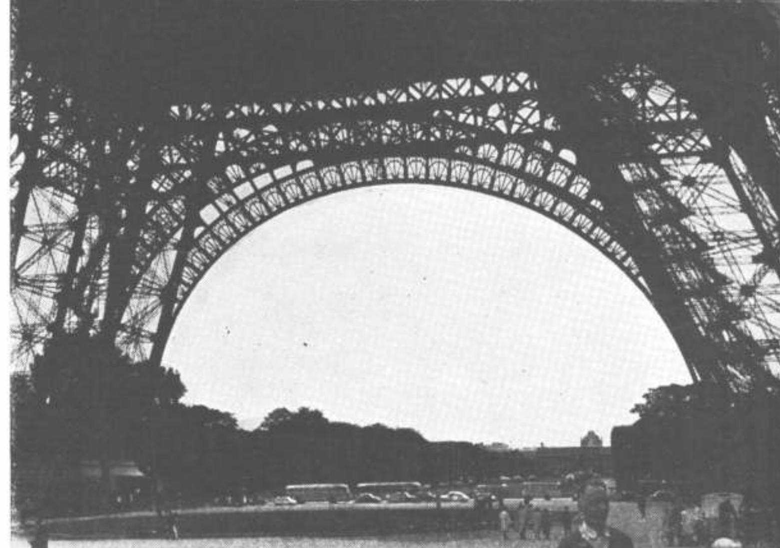
1893-1895. Proceso judicial a la administración de la antigua Compañía de Panamá.

1895-1900. **Primer puente en cemento armado (Hennebique y Freyssinet).**

1900-1920. Habiendo abandonado la dirección del Atelier de Levallois, Eiffel consagra toda su actividad y una parte de su patrimonio a los estudios y experiencias sobre la resistencia al viento. Construye el primer ventilador que permite producir corrientes de 100 km por hora.

1923. Fallece el 23 de diciembre.



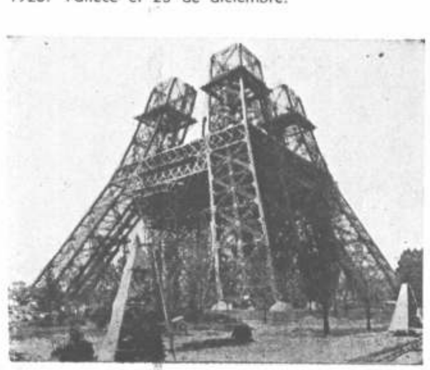


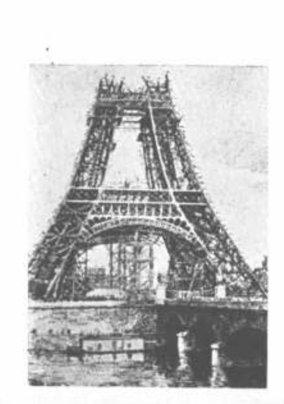
Abajo izquierda: el 15 de mayo de 1888, al promediar el segundo tramo, en la primavera anterior a la inauguración.

Abajo centro izquierda: 14 de julio de 1888, a 99 años de la toma de la Bastilla; litografía de Fraipont.

Abajo centro derecha: grúa Guyenet, en acción de montaje, aplicada sobre la estructura.

Abajo derecha: la hora de la victoria: Eiffel iza, en la torre, la bandera de Francia, "la única que flameará sobre un edificio de 300 metros"; lo fue, por 43 años.









A los efectos de que nuestros lectores puedan comparar este esquema de la Tour Eiffel con otros edificios de los cuales también hemos publicado planimetrías en esta misma escala (1:500) y tener así una mejor noción del tamaño de la misma, consignamos los números de "nuestra arquitectura" en que podrán hallar esos planos y cuales son los edificios a que corresponden:

"nuestra arquitectura" 400 — La Iglesia de Yavi, Jujuy, Argentina.

"nuestra arquitectura" 402 — La Capilla de Sta. Gertrudis, Candonga, Córdoba, Argentina.

"nuestra arquitectura" 404 — La Iglesia del Pilar, Buenos Aires, Argentina.

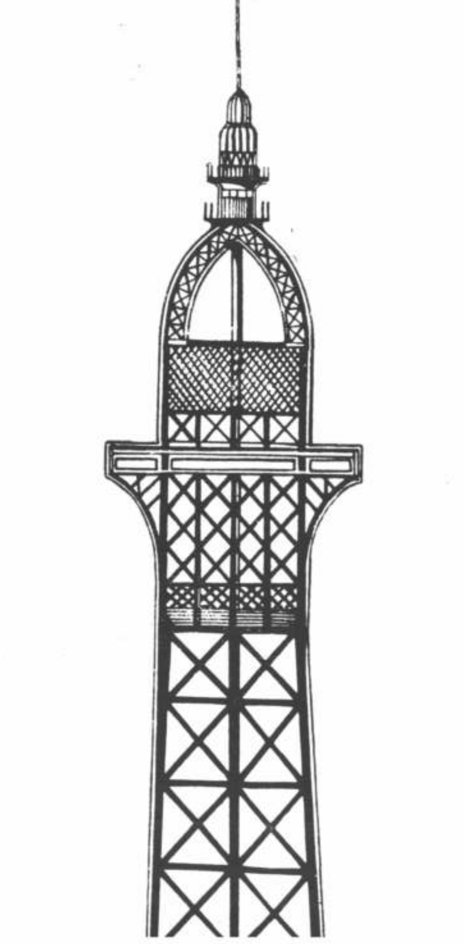
"nuestra arquitectura" 406 — Edificio de Vivienda Colectiva, en la Avenida Rivadavia 2625, Buenos Aires, Argentina.

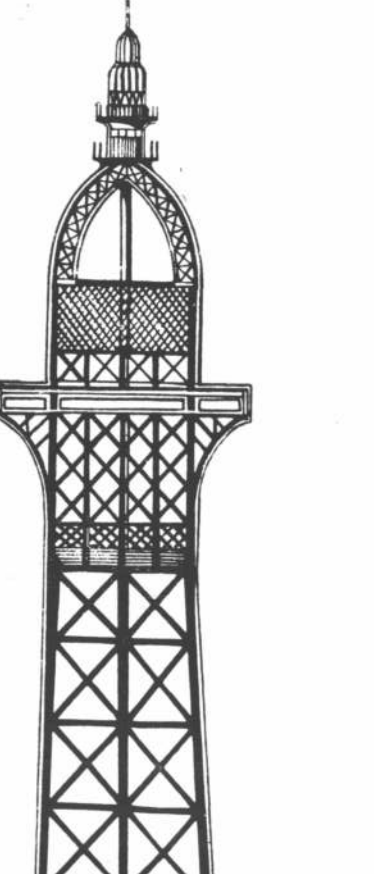
"nuestra arquitectura" 407 — Estación Retiro, Cubierta sobre andenes (corte transversal), Buenos Aires, Argentina.

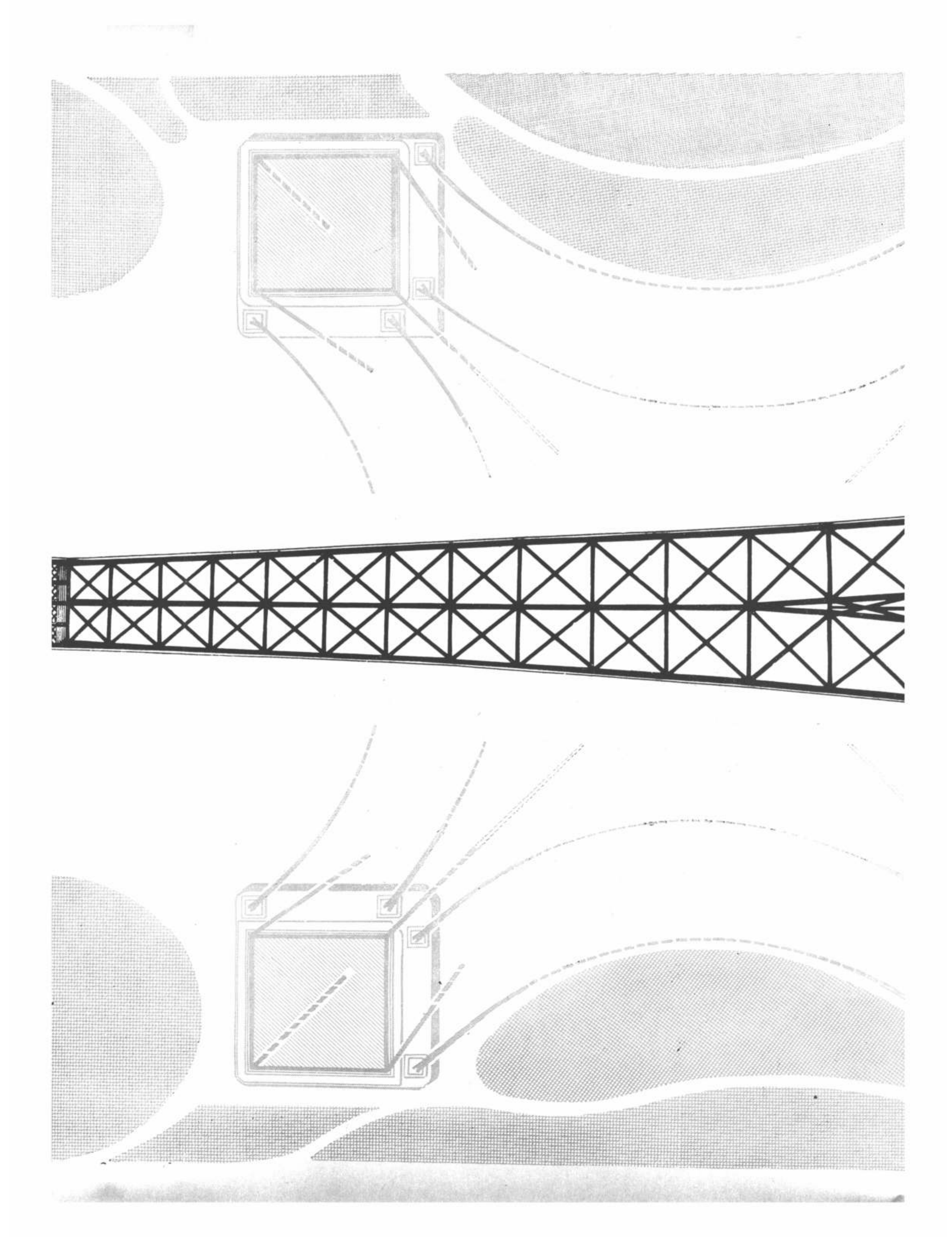
La Sala de Máquinas de la Exposición Universal de París de 1889 (corte transversal).

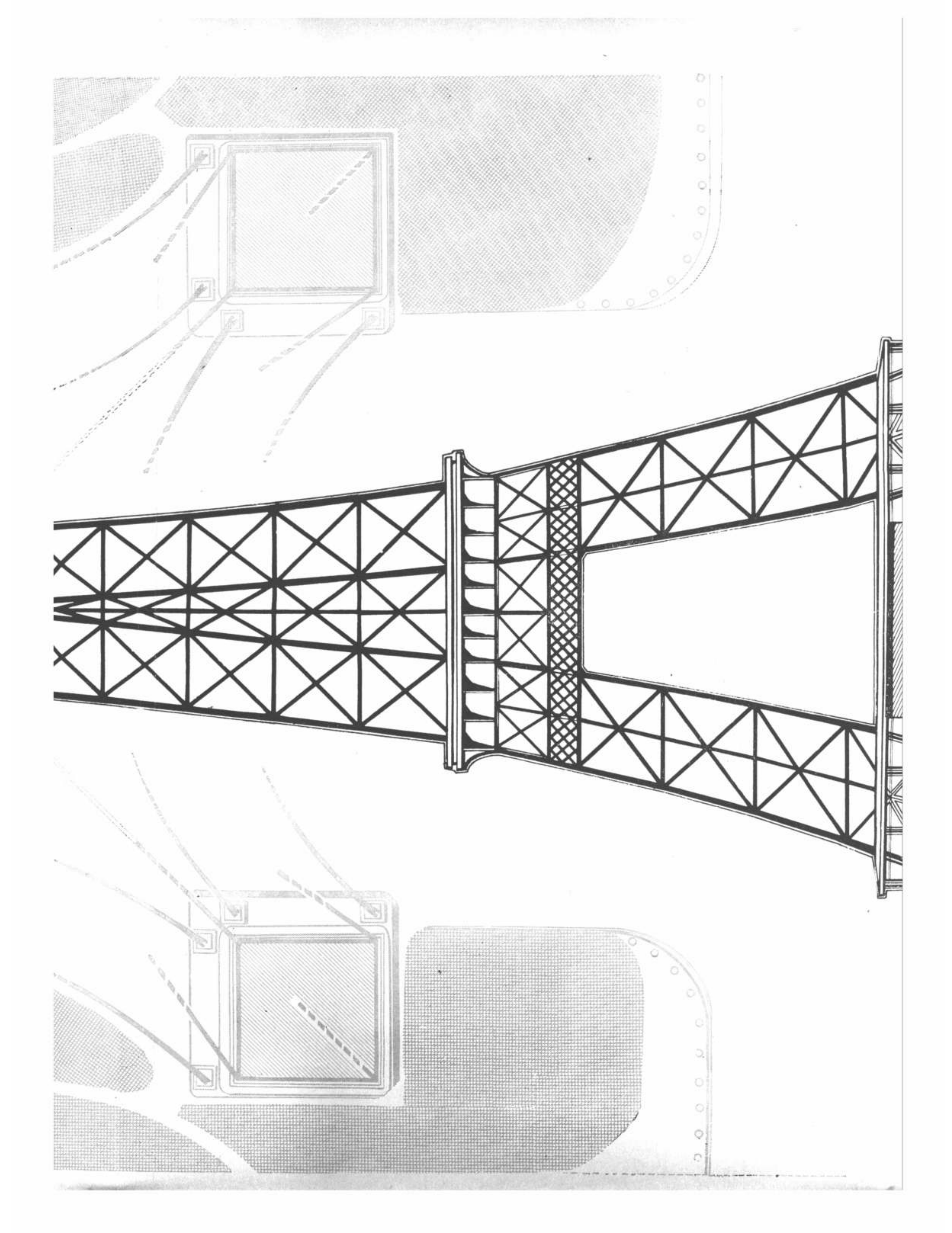
"nuestra arquitectura" 410 — La Iglesia de San Carlos a las Cuatro Fuentes, Roma, Italia.

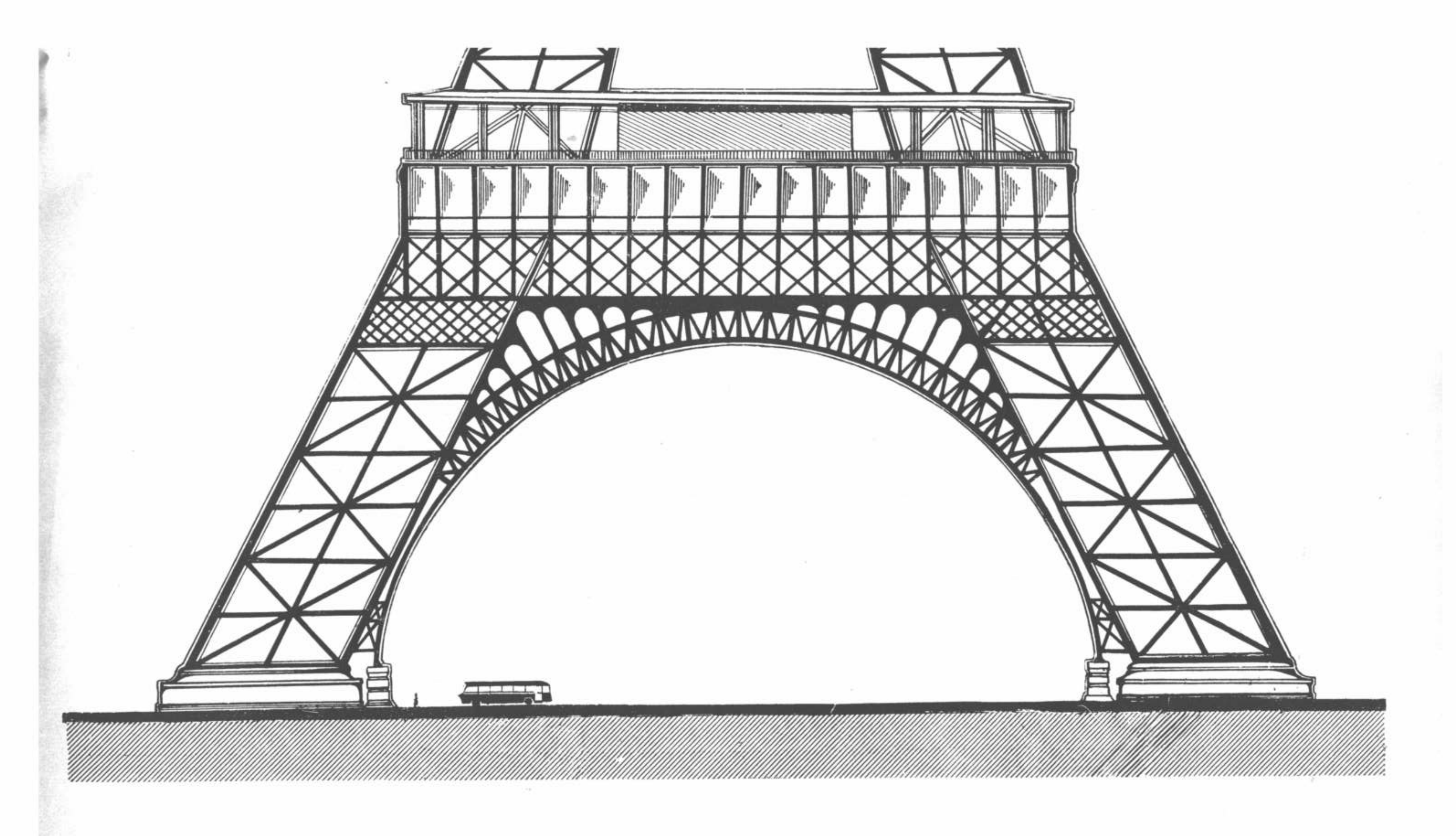
"nuestra arquitectura" 414 — La Plaza, el Atrio y la Iglesia de Purmamarca, Jujuy, Argentina. El Priorato de Serrabona (planta), Rosellón, Francia.











TORRE EIFFEL. (ESQUEMA ESTRUCTURAL Y ESQUEMA DE PLANTA A LA ALTURA DE LOS PILONES). **AÑOS:** 1886-1889. ESCALA: 1.500. CREADA Y CONSTRUIDA PARA "L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889". **UBICACION:** CHAMP DE MARS Y QUAI BRANLY, PARIS. **ARQUITECTO:** ALEXANDRE GUSTAVE EIFFEL (1832-1923), INGENIERO, Y NOUGUIER Y KOECHLIN, INGENIEROS ASOCIADOS, SAUVESTRE, ARQUITECTO ASOCIADO. **COMITENTE:** EL ESTADO DE FRANCIA, MINISTERIO DEL COMERCIO Y DE LA INDUSTRIA. **DIBUJADO:** FEDERICO F. ORTIZ, 1964. **DOCUMENTO:** "GUSTAVE EIFFEL", DE MAURICE BESSET, EDITORIAL "ELECTA", MILAN, 1957.



LA UNIVERSALIDAD DE LA TORRE

LA TORRE CUMPLIO 75 AÑOS

Enciclopedia "Britannica": "(la torre) se yergue como un monumento a la habilidad de los ingenieros del siglo XIX y es de gran impacto emocional".

Enciclopedia "Colliers": "... costó (la torre) más del equivalente de u$s 1.000.000, cifra que fue totalmente recuperada en el primer año de su existencia en concepto de entradas pagadas por visitantes".

James Kip Finch (1): "Se ha dicho que no fue Eiffel quien diseñó y construyó la torre, sino un ingeniero suizo (2) empleado en su oficina. No cabe duda de que Eiffel tuvo muchos asistentes capaces y versados pero es a él a quien debe atribuirse la idea y la responsabilidad por haber llevado a feliz término el proyecto. Eiffel era un hombre de ideas, su manera de usar el acero era conducente a la expresión estética del material que, en sus obras, no se halla oculto tras una 'cortina' de mampostería".

Blaise Cendras (3): "A través de mi ventana, vi a 'la torre' como un botellón de agua cristalina, a las cúpulas de los Inválidos y del Panteón como una tetera y una azucarera, el 'Sacre Coeur' era una ciruela..."

Jürgen Joedicke (4): "la torre Eiffel se ha convertido en un monumento a la "ingeniería arquitectónica" y es, aún hoy, el símbolo de la ciudad de París".

"Les Merveilles du Monde" (5): "...durante cuarenta años el edificio más alto del mundo... es el símbolo de la fe del siglo XIX en los beneficios de la ciencia".

John L. Stoddard (6): "... se ridiculizó hasta el cansancio al arquitecto que tuvo la osadía de proponer la erección de semejante torre en una ciudad tan bella. Los críticos aseguraban que un objeto tan torpe y feo haría tanto daño a París como lo hace al cuerpo humano un miembro deforme. Todas estas predicciones han fallado porque la estructura, además de ser liviana, tiene gracia y está admirablemente bien proporcionada".

"General Motors World" (7): "La torre Eiffel es perpetuo tributo a la Gran Feria. Otros símbolos han surgido y han caído, pero la torre de 1889 está aún tatuada en el cielo parisién... a pesar de que el diario 'Spectator', de Londres, la llamó un desperdicio excéntrico..."

Guide "Michelin" de París (8): "Vigía de la capital, el monumento más conocido de París".

Karl Baedeker (9): "... (la torre) es un ejemplo del valor, certeza y habilidad de sus ingenieros diseñadores y de la maravillosa precisión de la ingeniería moderna".

Siegfrid Giedion (10): "... en la torre estaban presentes, mucho antes de que los arquitectos y pintores tuvieran conciencia de ello, la visión múltiple y la interpenetración del espacio interno y externo. Esta interpenetración, lograda por los continuos y dinámicos cambios de punto de vista del espectador en movimiento, lo introduce a una experiencia cuadridimensional".

"AC" Publicación del G. A.T. E. P. A. C., Barcelona (11): "... la hoy célebre torre; símbolo de toda una época, salvado milagrosamente de las iras académicas a la que sucumbieron otras creaciones como la Gran Rueda, la Galería de Máquinas, etc. La torre Eiffel, maravilla de ligereza y esbeltez..."

Auguste Perret (12): "Al principio se la encontró horrible. Ahora se supone una gran obra maestra de arquitectura. Verdaderamente no merece ni tal indignidad ni tal exceso de honor. Toda la estabilidad de la torre reside en sus cuatro aristas en forma de hipérbola. Sin embargo, el autor para hacer su torre más decorativa, le agregó balcones, arcadas con escudos, la subdividió, no obstante ser monolítica".



Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporánea (13): "Para el desarrollo de la arquitectura moderna, la Torre fue, ante todo, un testimonio impresionante de la fertilidad de los métodos de reflexión importantes para el ingeniero; las intuiciones que son comprobadas por el cálculo conducen a la aparición de formas completamente nuevas. La Torre trajo la realización de una nueva figura estérea de nudos y campos de fuerzas, que solo artistas como Robert Delaunay y Antoine Pevsner, sin embargo (y sólo hacia 1910), se mostraron propicios a admitir. Por su mediación, y gracias a las interpretaciones que dieron de la figura estérea, ésta se reflejó en el arte de la construcción. Advertida por los trabajos de Wachsmann y Le Ricolais, sobre las estructuras en el espacio, la arquitectura se ha lanzado, desde hace algunos años a trabajar el concepto estéreo de múltiples centros de Eiffel."

---

(1) "The Story of Enginnering", Edit. Doubleday & Company, Iic., Garden City, New York, 1960.

(2) Se trata ,sin duda, de Koechlin (n. del a.).

(3) "Aujourd'hui" (pág. 136) poema de Blaise Cendrars.

(4) "A History of Modern Architecture", Edit. F. A. Praeger, New York, 2ª edición, 1960.

(5) (Librairie Hachette, París, 1957).

(6) "Famous scenes, cities and paintings", The Werner Company, Chicago, 1893.

(7) Marzo-Abril de 1961.

(8) Edición de 1962.

(9) "Paris and its Environs", Karl Baedeker, Publisher, Leipzig, 1898 (13ª edición).

(10) "Space, Time and Architecture", Harvard University Press, 9ª edición, 1952, págs. 218-220.

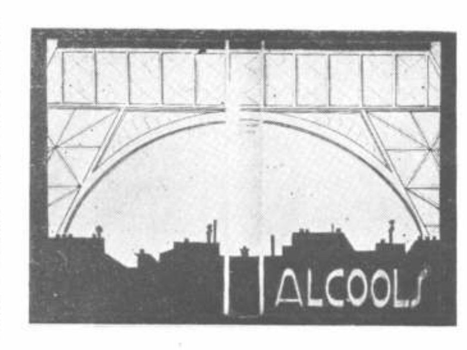
(11) Nº 17, primer trimestre de 1935.

(12) "Parábola", Nº 4, Buenos ires, diciembre 1961.

(13) Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporánea, Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1964.

















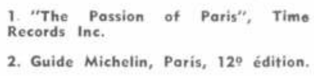
'Polyana

CREMA DESODORANTE Y ANTISUDORAL

V.A.M.A.S.S.P. - CERT. Nº 5253
POLYANA - GRAL. CESAR DIAZ 3841 - CAPITAL







1. "The Passion of Paris", Time Records Inc.

2. Guide Michelin, París, 12º édition.

3. Tapa para "Alcools", de Guillaume Apollinaire.

4. "Cointreau", 125 Champs Elysees, París.

5. British European Airlines.

6. "Prestige" tours, Air France.

7. Polyana, crema desodorante y antisudoral.

8. Dubonnet 30, Avenue Kleber, París.







9. Pan Amercian World Airways.

10. Sello postal conmemorativo de la Exposición Francesa en Lima, 1957.

11. Bank of America.

12. Chez Solange, Leicester Square, Londres.

13. First National City Bank of New York, Buenos Aires.

14. Air France.







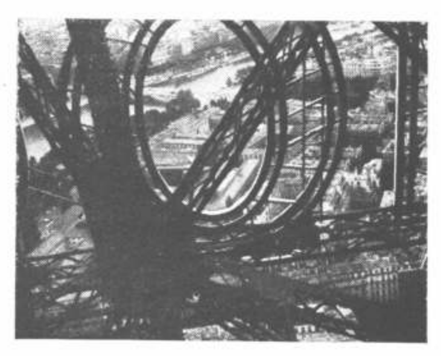






POLEMICA EN TORNO A LA TORRE









"La visión múltiple, la experiencia cuadridimensional, la forma como emergente natural **de las necesidades funcionales, de la eficiente resolución estática, de la resistencia de los materiales. Algo vital, un organismo estructural viviente en que cada miembro colabora según mejor conviene a su naturaleza. Europa volvía** a ver **lo que había olvidado desde que se cerarron las bóvedas de N. Dame, Amiens y Chartres".**

Como símbolo del siglo XIX el valor de la Tour Eiffel es relativo. De asignársele alguna representatividad ésta solo podrá ser parcial.

Desde ya que el gran escollo que presenta la Torre para ser símbolo del siglo XIX es su unidad. Inmediatamente salta a la vista lo difícil que es representar a una época tan contradictoria con un símbolo tan congruente, cuya claridad formal (resultante) y programática (gestativa) son tan notables y en el cual la causa eficiente (1), la causa material (2) y la causa formal (3) se presentan tan unidas, tan coherentes y consecuentes, tan (para usar una palabra de hoy), integradas.

Si por algo se conoce a la torre es por la manera sincera en que revela su naturaleza, tanto material: estructura y materia propiamente dichas, como su esencia de torre y su **ser** de torre.

Sin duda, la torre es demasiado coherente para representar a un siglo que es todo lo contrario, por incoherente, cuando no paradójico y, desde el punto de vista cultural, inorgánico. Siglo que es —básicamente— positivista por un lado y romántico por el otro, siendo estas dos líneas de fuerza los parámetros con los cuales conviene medir las posibilidades simbólicas de nuestro monumento para ver en qué medida "encarna" lo principal de su tiempo.

Coloquémonos por un instante en la concepción comptiana de la realidad. En ella lo importante es el conocimiento de las leyes de los fenómenos. El orden de prioridades intelectuales se presenta con rigidez y es, por lo tanto, excluyente: paralelamente al interés por conocer la naturaleza de los procesos, es decir, a las cosas, pero en su faz evolutiva, corre el desinterés para con las **cosas en sí,** que se refleja tan obviamente en la declarada despreocupación por "sus cosas íntimas", "cosas íntimas" que son nada menos que **el ser,** la substancia, las esencias y las causas.

El acento cultural está sobre lo fenoménico, sobre lo contingente, sobre **lo que no tiene en sí la razón necesaria de su existencia.** Si el ser de las cosas tuvo alguna importancia (y lo dudamos), la tuvo en la medida en que podía ser determinado por lo extrínseco respecto de sí mismo. Se verifica así el último paso del "rompimiento" o divorcio conceptual, entre lo substancial, relegado o mejor dicho "congelado" en algo permanente, sí, pero inmutable, inerte, paralizado y por lo tanto ininteligible y el orden fenoménico, en el cual se resume toda realidad, toda inteligibilidad.

¿Puede, de una cultura que creía tanto en lo positivo, como en su particular concepción de lo espiritual en la necesidad de **justificar** todo por vía de una causa extrínseca, ser buen representante algo que sólo reconoce a su propio fin, a su fin intrínseco, como la causa primera y única de su existencia?

¿Puede, de una concepción de la realidad que despreció a la metafísica ser La Torre un buen representante?

¿De aquélla época que valoró a lo práctico según las leyes del rendimiento material y a lo espiritual por su capacidad de suscitar asociaciones intelectuales, puede ser buen representante un artefacto tan materialmente inútil y que para la concepción artística de aquel entonces no "decía" nada?

Creemos sinceramente que la respuesta a estos interrogantes es **no.**

En términos generales, digámoslo así: como símbolo del positivismo la torre es apenas un discreto representante, aunque si bien su ley de gestación responde al tratamiento positivo de un fenómeno eminentemente empírico, el de la resistencia material, no podemos dejar de notar, siendo ésto de toda importancia, que en el hecho mismo de su creación ya estaba presente el más profundo absurdo respecto de su época, absurdo que demostró a las claras las limitaciones existentes en quienes, intelectuales notables de aquel tiempo, asistieron atónitos a su erección. No debemos perder de vista que la mayor acusación que se le hizo fue la de ser "inútile et monstreuse", inútil y monstruosa en una época en que la impracticidad era juzgada duramente, época en que las cosas debían estar plenamente justificadas por su utilidad, época en que el arte también tenía que estar justificado, justificación que corría por cuenta de su capacidad de **representar algo fuera de sí mismo,** suscitar

alguna emoción secundaria respecto de su ser propio. En medio de todo ésto, la torre no pedía nada más que ser **torre** y estructurar su materia para ser eso y nada más. ¿Y acaso no es ésto, precisamente, lo que la descalifica como fiel intérprete de su tiempo? Los críticos de la torre evidentemente no fueron más allá de lo que su tiempo les permitía y fieles a los cánones tan cerrados como excluyentes del "split" espíritu/materia que los gobernaba, positivista en lo material, romántico en lo ideal, no alcanzaron a percibir lo inédito, lo nuevo no previsto, lo nuevo resultante que proponía este artefacto tan "monstruoso como inútil". Pero más grave que esto sería la ceguera para con el fin específico de la torre, en su función de determinante de forma, contenido y demás causas, un fin que no le exigió otra cosa que ser torre, un fin insufrible, insólito e irreverente para con todos esos valores que aquella época tuvo en tan alta estima y, aunque ese fin no sea más que un mero deseo existencial, algo que no tendría más nada que ver que con las ganas de vivir o de hacer, siempre, entendámoslo, en términos fundamentalmente espirituales, fin al fin y sin duda lo que le da esa gran coherencia en la cual ciencia y ficción se conjugan en algo vital que trasciende el mundo de lo reconocido o más bien de lo homologado por el pensamiento oficial de aquella época.

Sí, la torre representa el desarrollo de la ciencia positiva; para el caso, la ingeniería y, en la medida en que ésta fue la "prima donna" de su siglo, lo representa a carta cabal. Pero no nos engañemos; el siglo XIX no es, ni remotamente, la ingeniería y, además, la Torre va mucho más allá de ésto, porque en la **aparente** inutilidad de su fin está presente la negación misma de los estructuras filosóficas del día, aquellas que exaltaron por sobre todas las cosas a los procedimientos, aquellas que hicieron el culto de la practicidad y que olvidaron a las causas. Aún admitiendo que la finalidad de la torre no es demasiado importante, que no tiene la envergadura de un programa artístico trascendente, que es incluso ingenua, debemos admitir que es éste el factor que le otorga la posibilidad de quebrar el suncho doctrinal del positivismo y proyectarse más allá de lo físico e invadir un terreno vedado hasta aquel momento a la ciencia: el de la poesía, su propia poesía, su **verdadera** poesía.



La tragedia, Opera de París.

¿Es romántica la torre?

Evidente resulta que, desde un punto de vista que podríamos denominar "genético" o "de origen", no hay elementos románticos en la torre y, si bien no debe desestimarse el hecho de que sus autores, más que probablemente, participaban y estaban bajo la influencia de las principales corrientes del pensamiento dieciochesco, no puede decirse **objetivamente** que la cosa torre, en su esencia, esté poseída de romanticismo alguno.

Siendo su disposición formal lo menos "apriorística" que pueda uno imaginarse, resulta difícil asociarla a lo romántico, porque si algo caracteriza a éste es su apriorismo, es decir, lo que dentro de su propia lógica está representado por esa imperiosa necesidad de basar su existencia en afirmaciones anteriores al hecho práctico de su creación y ajustar los resultados al logro de esas afirmaciones. Es por esto que en las artes más comprometidas con la materia el romanticismo fracasa ruidosamente. La arquitectura es el caso más radical de este fenómeno, en el cual no se respetan estructuras ni materiales, siendo lo importante el "efecto", que destinado a producir un acople con algo emocionalmente previsto, se sustenta sobre idealizaciones fundamentalmente intelectuales.

La idealización romántica es de tal orden que no se mantiene en lo conceptual o mejor dicho genérico y, al ir **directamente** de la imagen a los hechos concretos, su proyección sobre la materia está presente en un solo y primer acto de conciencia, cuya inflexibilidad no permite tomar cartas en el asunto a aquellos elementos que son la causa material de la cosa. Es aquí donde las dificultades de la torre respecto del ideario romántico tienen su más cabal expresión, porque la misma no fue pensada en función de asociaciones intelectuales anteriores a ella, sino que su impacto emocional es algo eminentemente nuevo, que da por tierra con toda posibilidad de idealización "apriorística". Su forma es resultado del hacer, emergente natural de la buena disposición de la materia ordenada a un fin sustancial.

Cierto es que la torre no representa nada más que a sí misma, y en esto también rompe las limitaciones del romanticismo ciertamente agobiantes para con la escultura y la arquitectura, especialmente en relación con esta última, pues ella tiene un tremendo compromiso con la materia, a pesar de ser siempre por esencia abstracta. Esto de lo abstracto es fundamental porque nada hay más cargado de representatividad y figuración que el romanticismo, y nada hay más analíticamente genérico y casi necesariamente inédito que la arquitectura, cuya causa final, en un sentido amplio, es la formulación del espacio habitable, definición conceptual que introduce dos entes, dos conceptos, ambos abstractos.

Si nos hemos detenido algo más de la cuenta en esto es porque se nos ocurre que si la torre se puede citar como antecedente de una arquitectura eminentemente contemporánea y por consiguiente liberada de todo idealismo, todo academismo, todo eclecticismo, todo "revivalismo", es porque en ella se presenta y se **resuelve** material y formalmente lo básico de la arquitectura, algo que la civilización occidental había olvidado desde el siglo XIII.

Es indudable que los valores asociativos del romanticismo son inseparables de su ser; le son, en otras palabras, esenciales; el romanticismo vive y se **desvive** en una continua dialéctica de sugestiones, sugestiones siempre previstas, o sea, anteriores al hecho. Sin negarle objetivamente el valor que le corresponde en el cuadro general del pensamiento occidental y, más aún, estimando grandemente su aporte en el campo musical y literario, no podemos menos que acordar que, en la arquitectura, su incidencia ha sido casi siempre negativa. El romanticismo fué incapaz, en arquitectura, de crear una expresión artística nacida de las condiciones reales del programa; su "moralidad", su justificación estética, está siempre convenida y aceptada antes del primer acto de creación. Si bien su ámbito de acción preferido es, sin duda el espíritu, lo es de tal manera intelectual que de hecho impone las más severas condiciones a la expresión verdadera de la materia y de la acción creativa, es decir, del hacer y del obrar.

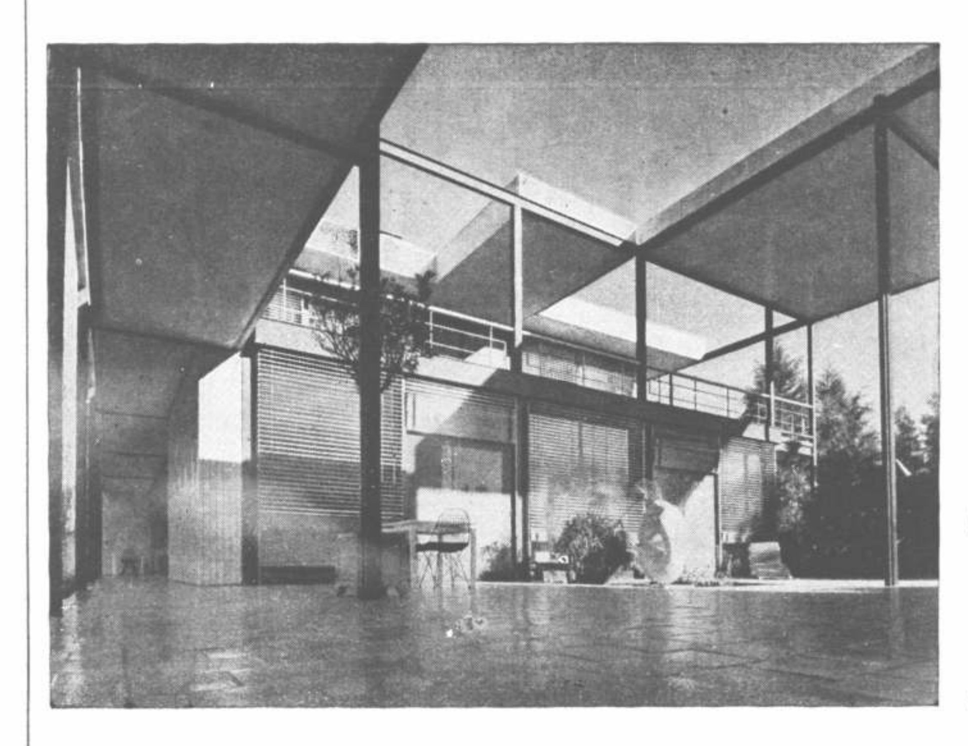
En el enorme tributo que pagó el Romanticismo al orden especulativo está su debilidad, porque evidentemente el Arte pertenece al orden de lo práctico, "está vuelto hacia la acción, no hacia la pura interioridad del conocer" (4). La inteligencia actúa como reguladora de esa acción para lograr la buena utilización de los materiales según mejor conviene a su naturaleza. En todo el romanticismo la función de la inteligencia es todo lo contrario, pues no actúa para ordenar la ejecución y producir la forma como emergente del proceso que sufre la materia, sino para prefijarla y adaptar la materia a ese fin convenido de antemano.

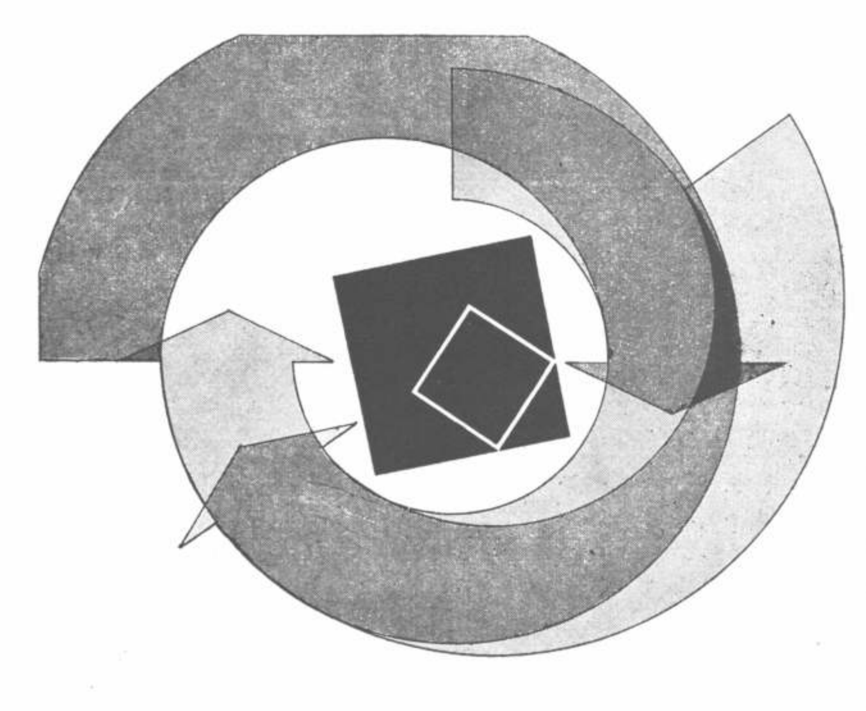
En la medida en que La Torre representa a lo inédito antes que a lo reminicente, al orden práctico (5) antes que al orden especulativo, a la forma emergente antes que a la forma prefijada, al obrar antes que al conocer, está dada su incapacidad de ser romántica. Si hoy para nosotros lo es, es porque también somos criaturas del tiempo y La Torre se nos ha "cargado" de reminiscencias y la vemos, no en lo que es, sino por lo que sugiere, por sus asociaciones y éstas, demás está decirlo, son malas compañeras del artista.

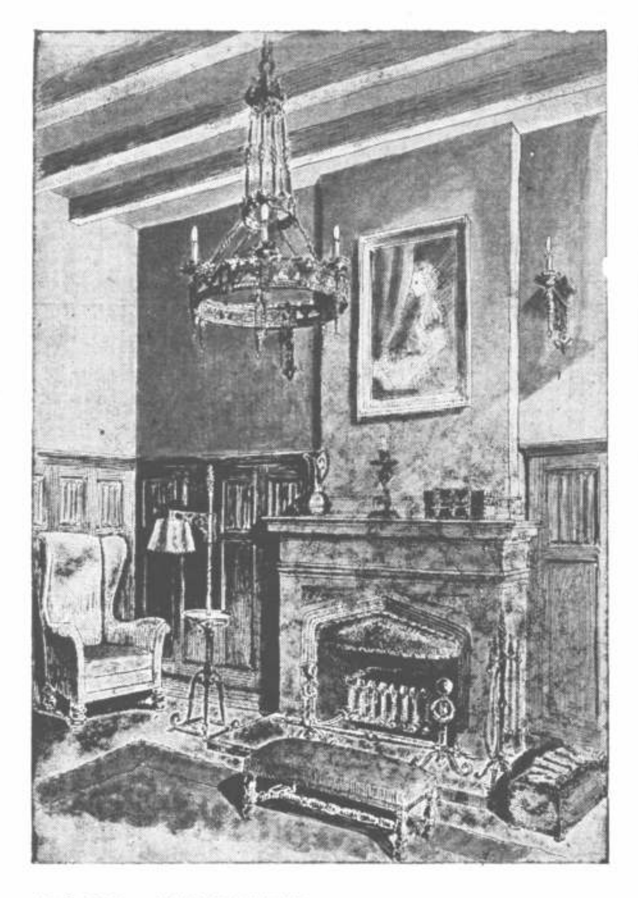
(1) Aquello por lo que una cosa es.
(2) Aquello de que una cosa está hecha.
(3) Aquello por lo que un ser es tal ser determinado.
(4) J. Maritain: "Arte y Escolástica", página 10, Editorial Club de Lectores, Buenos Aires, 1958.
(5) Obvio es que no nos referimos a lo práctico en el sentido voraz y excluyente del positivismo, sino como aquello que es acción propiamente dicha, accidente que resulta del ejercicio actual de la potencia causal.



tela estampada — diseñador arq. H. Sala

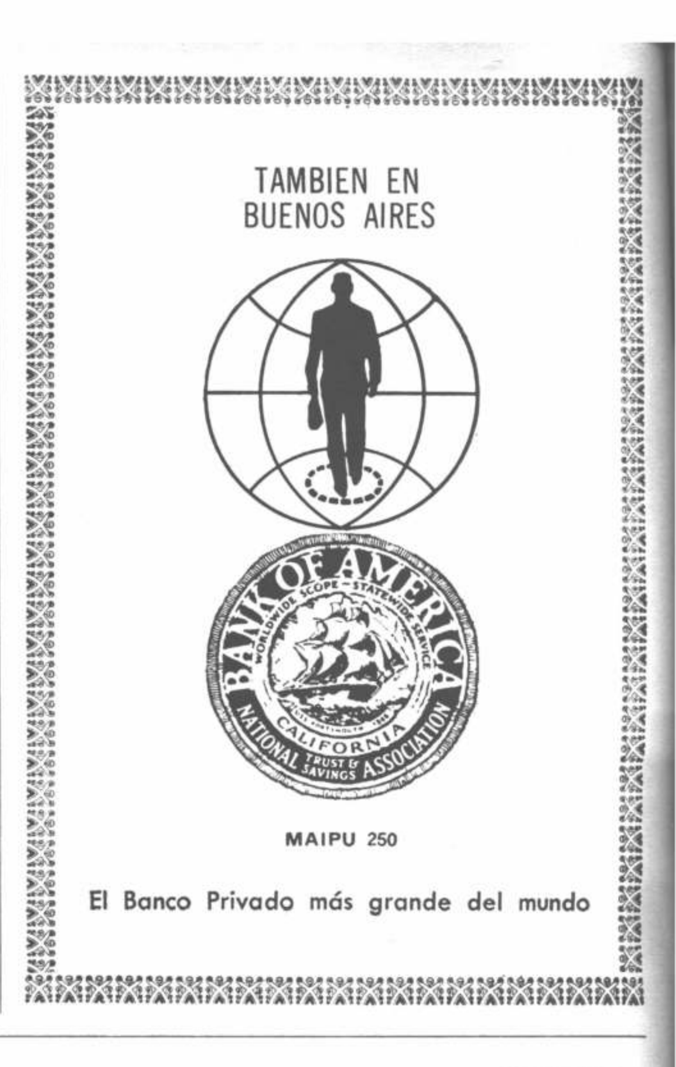


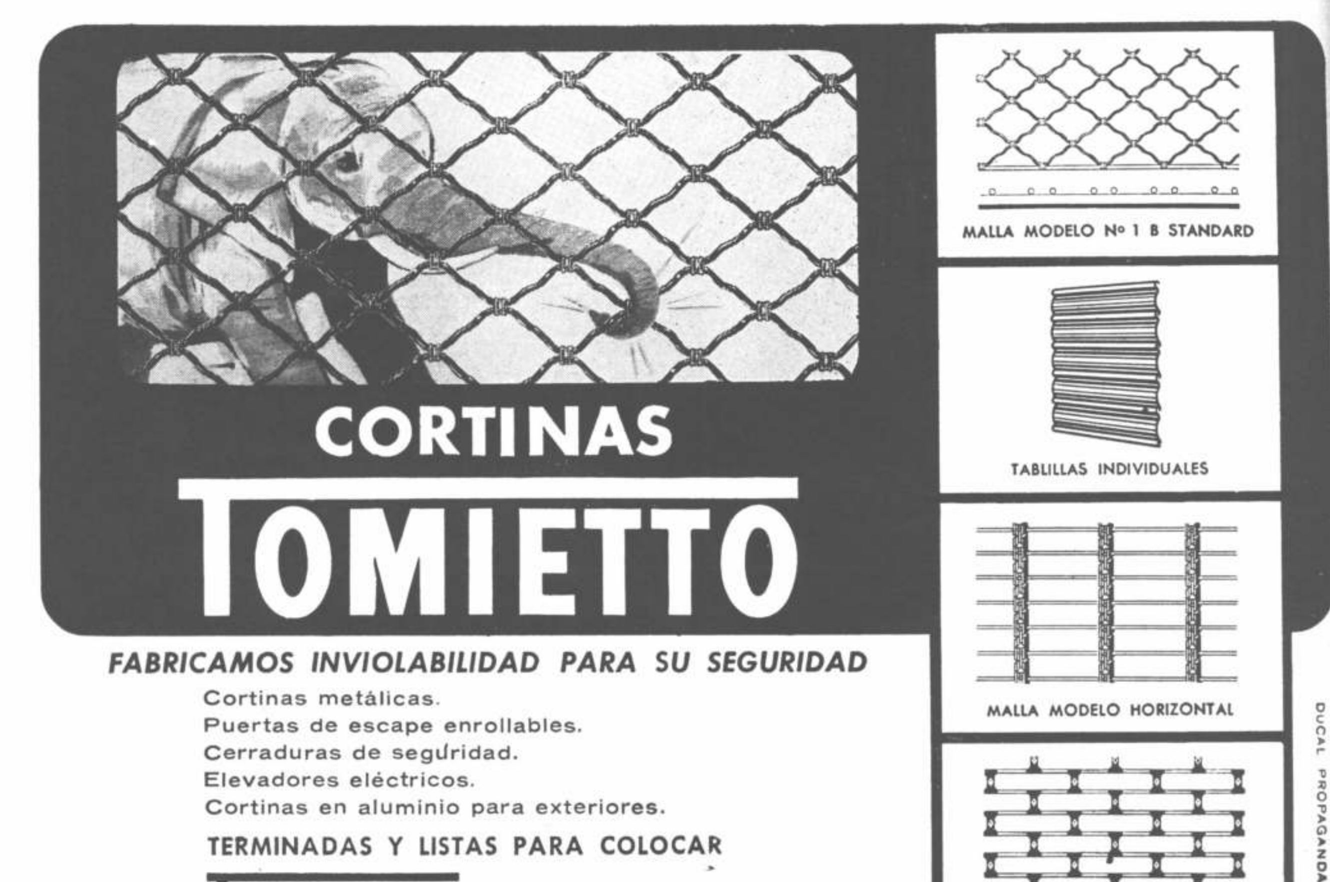




JOSE THENEE HIERROS FORJADOS

Av. Belgrano 774 **T. E. 33-2782**





TOMIETTO

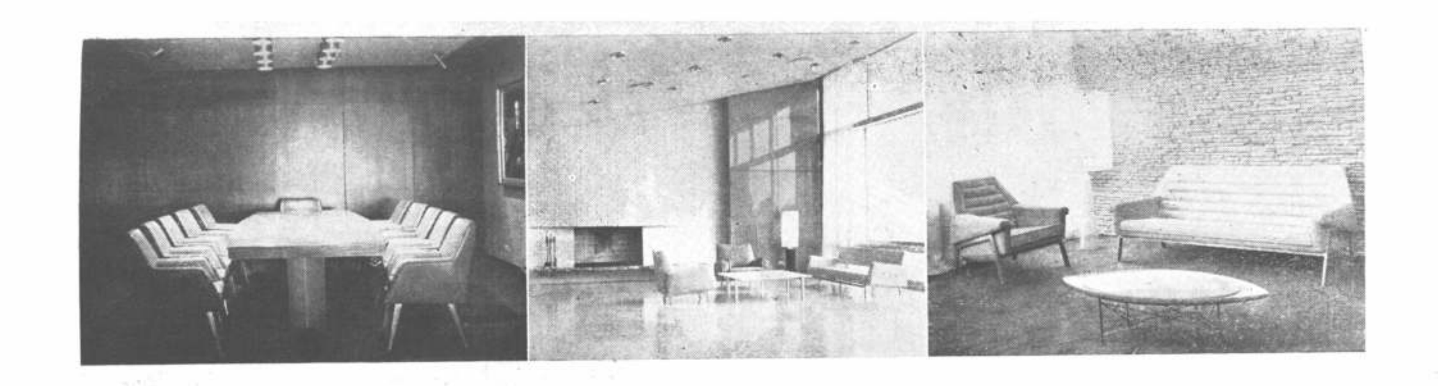
SANABRIA 2262/78 - Tel. 67-8555/69-4851 y 69-6591 - Buenos Aires

DUCAL PROPAGANDA


CROMO S.A.
EN EL MINIMO ESPACIO
LA MAR DE CONFORT
MINI
MAR
NUEVA
MODERNA
FUNCIONAL
"MINIMAR" es la nueva bañera de líneas modernas que por sus dimensiones, se adapta a todo tipo de cuartos de baño.
La batea, de fondo plano, es suficientemente amplia como para disfrutar de un positivo baño de inmersión.
Con frente y asiento integral.
Recubierta con esmalte de "calidad TAMET", en blanco y colores verde, lila, crema, gris, orquídea y celeste.
Mide 1100 mm de largo, 958 mm de ancho y 360 mm de alto.
Con desagüe a la derecha.
FABRICADA POR
TAMET
Y DISTRIBUIDA POR SU PROPIA ORGANIZACION COMERCIAL EN TODO EL PAIS



TOLDO
DE
ALUMINIO
PLEGADIZO Y SEMI-FIJO GRADUABLE





ESTUDIO



INTERIORES

EQUIPAMIENTO OFICINAS

GUIDO 1871 — 44 - 6353 / 2061





CAL AEREA HIDRATADA
EN BOLSAS
DE PAPEL TRES PLIEGOS
CON 30 Kgs.

PROCEDENCIA.
CAPDEVILLE (Mendoza)

CORPORACION CEMENTERA ARGENTINA S. A.

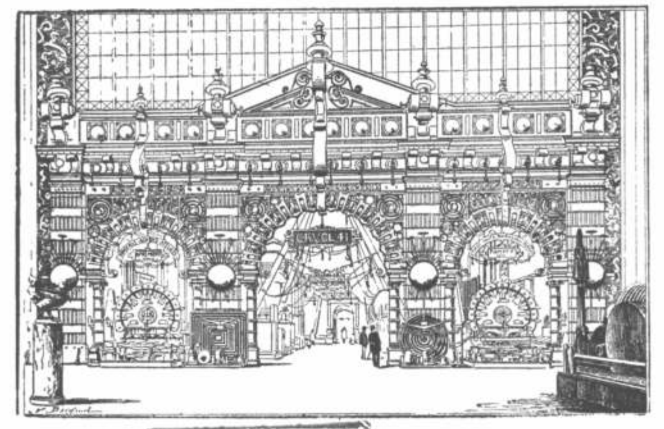
Av. de Mayo 633 - 3er. piso - Buenos Aires - T. E. 30-5581
C. Correo Nº 9 CORDOBA - T. E. 36431 - 36434 - 36477
C. Correo Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

Depósitos: PARRAL 198 (Est. Caballito) - ZABALA y MOLDES (Est. Colegiales)

¿HABIA AMBIENTE PARA LA TORRE?



Fachada principal del edificio de la Exposición de Amsterdam.





Pabellón de Bolivia, del arquitecto M. Fouquiau, en la Exposición Universal de 1889.

Puerta de la Metalurgia, por el arquitecto M. Fouquiau, en la Exposición Universal de 1889.



Concesión Nº 291
Franqueo Pagado

Tarifa Reducida
Concesión Nº 1089

Correo Argentino
C. Central

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)